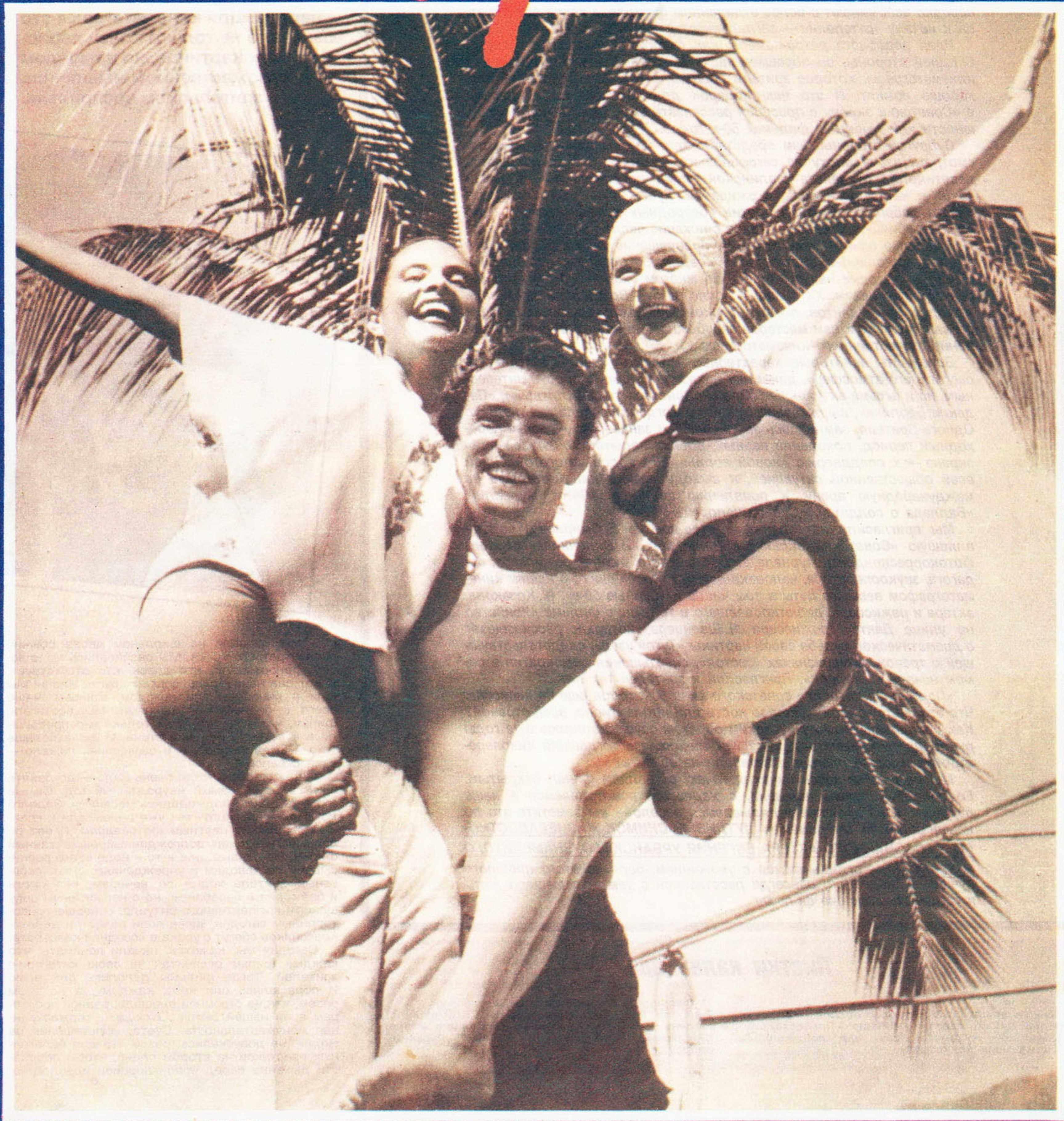


**РЕТРО-
ВЫПУСК**

СОВЕТСКИЙ

Экран

18 · 88



БУРНЫЕ ПЯТИДЕСЯТЫЕ

Старомодные фотографии, неузнаваемые или полузабытые лица, странные имена и названия... Да, этот выпуск «Советского экрана» необычен, в чем вы могли убедиться сразу же, только взяв его в руки. Он посвящен кинематографу 50-х годов.

Наш ретро-номер не придерживается точной хронологии. Условно обозначенные нами временные рамки (1949—1959) авторы нарушают, раздвигают — это естественно и неизбежно, поскольку подсказано самой жизнью, историей. Говоря о кино позднесталинской эпохи, они нередко вспоминают о более отдаленном периоде, а когда обращаются к началу «оттепели» — заглядывают в будущее.

Идея подобного ретро-номера, как говорится, витала в воздухе. С одной стороны, он обращает нас к не столь далекому прошлому кинематографа, которое зрители средних и старших поколений еще хорошо помнят. И это наш подарок для тех, кто пишет письма в «Советский экран» с просьбой рассказать об актерах — кумирах их юности или любимых фильмах 50-х годов.

С другой стороны, нам представляется чрезвычайно важным посмотреть на ту эпоху из сегодняшнего времени. Это было бурное десятилетие: от заката сталинской эпохи до «оттепели», времени «бури и натиска», надежд и ожиданий. Рубеж 40-х — 50-х не сулил ничего доброго: кампания против «безродных космополитов», дело «врачей-убийц»... В кино — резкое снижение числа выпускаемых картин, засилье официальной эстетики, превращение заказа социального в заказ единоличный, сталинский. Середина 50-х годов — переломный момент в истории нашей страны, во многом сходный с тем, что мы сейчас переживаем. XX съезд. А после него — Всемирный фестиваль молодежи и студентов, первый Московский международный кинофестиваль, приезд к нам мастеров зарубежного кино — и бурное обновление отечественного кинематографа...

Вспомнить некоторые характерные моменты этого десятилетия, ощутить его атмосферу, динамику показалось нам не просто интересным, но и весьма актуальным. От киномонстров типа «Клятвы» и «Падения Берлина», выражавших ту эпоху, когда кино делалось на вкус Одного Зрителя, замкнулось за «железным занавесом», — через переходный период, появление первых, робких попыток «очеловечения» экрана — к преддверию «новой волны» 60-х годов, подготовленной всей общественной ситуацией, к выходу нашего кинематографа на международную арену, к появлению фильмов «Летят журавли», «Баллада о солдате», «Судьба человека».

Мы пригласили на страницы ретро-номера Е. Смирнову, возглавлявшую «Советский экран» в конце 50-х, Б. Виленкина, первого фотокорреспондента журнала, Л. Оболенского, актера, режиссера, педагога, звукооператора, человека-легенду, прошедшего с нашим кинематографом весь его путь, в том числе и «бурные 50-е», М. Козакова, актера и режиссера, дебютировавшего в те годы в фильме «Убийство на улице Данте», режиссера М. Швейцера, который рассказывает о драматической судьбе своей картины «Тугой узел», свидетельствующей о тревожных признаках «застоя», свертывания демократии в самом начале «оттепели». Пригласили и зрителей тех лет.

«Подлинная история» советского кино 50-х годов еще не написана. Что это было за кино, которое постигали коллективно, всей страной? Как рождались его мифы? Каким образом осуществлялось в те годы руководство кинематографом? Как начиналась тогдашняя киноперестройка и какие преграды вставали на ее пути?

Мы не ставим здесь никаких точек, оставляем финал открытым. Говоря об ушедшем времени, с надеждой всматриваемся в наше будущее. А на прошлое оглядываемся весело — вы заметите это по нашей обложке, где помещен **ШУТЛИВЫЙ СНИМОК ЖИЗНЕРАДОСТНОГО, РАСКОВАННОГО АКТЕРА ЕВГЕНИЯ УРБАНСКОГО, ЗНАМЕНИТОГО В ТЕ ГОДЫ**, — оглядываемся с уважением, беря из этого прошлого лучшее и, надеемся, навсегда расставаясь с тем, что мешало жить и создавать хорошие фильмы.

Листки календаря

1948 год
30—31 января. В Москве состоялась творческая конференция работников кино «Превосходство советской кинематографии над современным буржуазным искусством».

11 февраля. Умер режиссер С. Эйзенштейн.
2 апреля. Государственной премии СССР первой степени за 1947 год удостоены «Сказание о земле Сибирской», «Сельская учительница», «Русский вопрос».

КТО ТА

Виктор ДЕМИН

В 1949 году шедеврами киноискусства считались «Падение Берлина» и «Кубанские казаки». В 1959-м — «Баллада о солдате» и «Судьба человека». Фильмы наглядно зафиксировали смену эпох в жизни страны, в жизни народа. Для кинематографа это означало не только конец периода малокартинья, но и перелом в художественном мышлении, в зрительском восприятии.



Нас выстраивали на школьном дворе обычно после третьего урока. Мы разбивались по классам, рапортовали, кто здесь, кто отсутствует. И вот она начиналась, совсем другая жизнь! Мы шли в кино, но шли походом, маршем, чаще всего с пионерскими песнями. Мы постигали фильм, как всем классом только что приобщались к алгебре или геометрии. И даже больше того — всей школой. А в ощущениях лежало — всей страной.

Фильмов было тогда очень мало — до девяти штук в один, самый неурожайный год. Самые громкие из них поджидались месяцами. Задолго до «Пржевальского» мы уже привыкли к главным героям по цветным фотокадрам. И вот он прибывал наконец, долгожданный, вымечтанный фильм. На первые дни, а то и недели его расписывали по заводам и учреждениям. Этот серьезный зритель ходил по вечерам, без песен и без горна с барабаном, но с неизбежным ощущением коллективного ритуала, совершенно потерянными сегодня, даже если полсотни девятиклассников сбегут с урока в соседний кинотеатр.

Сегодня мы, кажется, начали понимать, что каждый фильм рассчитан на свою категорию зрителей. Тогда фильмы делались для всех. И обращались они не к каждому, а ко всем разом, как на огромной площади, равной просторам всей нашей земли. Отсюда — торжественная монументальность. Суэта, мельтешение на экране не допускались, разве что для балаганых простактов на втором плане, чтобы перевести дыхание перед новой порцией идеологиче-

М ШАГАЕТ ПРАВОЙ?



«Кубанские казаки»

«Мичурин»

экране, была символом из символов — Человеческой Памяти, Истории, Истины, высокой Справедливости. Вздыхали и медленно перелистывались тяжелые, плотные страницы. Глава сменялась главой. Наконец, внимание камеры привлекал какой-то абзац. Текст объяснял важность для всего хода войны, для всего существования планеты данного сражения под Сталинградом. Величественный голос диктора произносил те же слова вслух. Это был голос Левитана. Он будто бы учил нас, как следует читать эти слова, то есть, конечно, как их следует внутренне воспринимать.

Тон был задан. Форма контакта определена. Каждый из нас в зрительном зале готовился к общению с величинами внечеловеческого масштаба. Прием повторялся — мы читали строки о снайпере Чехове, о доме сержанта Павлова... Повествовалось о вещах святых — о самопожертвовании тысяч и тысяч, о военной доблести и о долге нас, живых. Фильм был аккумулятором нравственной энергии, он весь оказывался последним ответом на все вопросы относительно Сталинграда. Он был внятными доказательствами для всех, что никто не забыт и ничто не забыто, и Книга, от имени которой дерзал выступать фильм, конечно, была Книгой Судеб. Только, должно быть, без именного индекса, потому что слишком много судеб покрывались белыми или серыми пятнами...

Не поклонник спортивной игры в пять или десять «лучших» фильмов, я, когда уж очень пристали, закатал в «Неделе» «Падение Берлина» в число искомым образцов. Попутно предполагалась усмешка над текучестью наших представлений: этот фильм Чаурели был когда-то более популярен, чем «Андрей Рублев», а «Андрей Рублев» соответственно в оны годы не вызывал стопроцентных аплодисментов. Шутка, как выяснилось, не дошла, меня засыпали возмущенные письма тех, кто написанное понимает буквально... Мне растолковывали, что режиссер Чаурели фальшиво, слащаво, однобоко показал то, чего не было в реальности.

— Опомнитесь! Вы говорите об иконе!

Икона может быть хороша или плоха, но не в силу соответствия жизненным фактам.

Он появляется в белом кителе, добрый, разомлевший, окучивающий яблоню в кремлевском саду. Потом на солнечной веранде Он и члены Его Политбюро будут за длинным столом вкушать плоды земли, без официантов и служителей. Он самолично станет разливать суп из супницы по тарелкам гостей. Камера все

время чуть-чуть снизу. Понятно почему. Верхний этаж вселенной. Выше этого, светлее, справедливее, нравственнее ничего нет.

Когда логика повествования забросит нас в нацистское гнездо, в гитлеровский сад, там не будет ни света, ни воли, ни воздуха для дыхания. Краски тут же примут коричнево-зеленый, лягушачий, «нечистый» оттенок. Бункер с тенями, лежащими на потолок, ведет себя как и. о. преисподней. И камера, разумеется, наблюдает за этим сверху.

Будут сцены клинического безумия, с бредовыми выкриками: «Господа! Положение Германии никогда не было столь благоприятно...» Под грохот советской канонады, за два дня до полной катастрофы. Будет истерика двух рядовых из окопов, ворвавшихся в Ставку с важным известием, — их холодно известят, что «фюрер венчается». И будут лица новобрачных, расплывшиеся в живописное подобие черепа...

Это их, подземные дела. А Он, опять весь в белом, на белом самолете прибывает в самую секунду победы, чтобы объединить тех, кто штурмовал Берлин, с теми, кто выбежал навстречу из концентрационных лагерей (за подобное «объединение» офицеры даже самых младших рангов в действительности держали строгий ответ)... Все в порядке! Дьявола загнали в преисподнюю! В солнечном мареве зенита по-прежнему царит Он, и без Его ведома ни один волосок не упадет с твоей головы.

Вы снова хорохоритесь. Вам хочется указать, что Сталин прибыл в Потсдам много позже и не на самолете, а поездом... Со всеми этими соображениями — к Евгению Матвееву, поскольку его фильм «Победа» как будто претендует выступать от имени фактов. Михаил Чаурели, вдохновенный создатель патетической и страшноватой аллегии, общался со зрителем по другим законам. Разве не превзошел он все скульптуры, все живописные полотна, все стихи и оратории, восславлявшие Наумудрейшего, Наисвятейшего, Наисправедливейшего?

И разве, с другой стороны, не ясно из этого фильма, сколь мало весит и значит нормальная человеческая судьба в суммарных счетах этой поистине небесной канцелярии?..

II

В популярной пьесе Сурова «Рассвет над Москвой» один восторженный персонаж восклицал от имени всех остальных: «Да ведь завтра-то

ского откровения. Задача причащения некоей истине была главной. Сегодня мы видим прописи в «Донецких шахтерах», скучную назидательность «Великой силы», безудержную ложь «Кубанских казаков»... Но это означает, что мы античный роман пытаемся понять с позиции Льва Толстого. Те годы не знали категорий «жизненная достоверность», «художественная убедительность», «цельность творческого замысла». Всем этим жертвовали с легкой душой ради подлинно великой, как тогда думалось, цели: дать широчайшим массам определенную психологическую установку.

Сегодня человек, хоть сколько-нибудь интересующийся кино, знает с полсотни отечественных режиссеров и сценаристов. Тогда не видели в этом нужды. Личность, чье имя помечали титры, не имела ровно никакого значения. Сквозь нее, через нее, посредством нее прокладывало себе дорогу истинное содержание картины, никак не сводимое к сюжету и всегда с примесью миракля. Точно так же и профессиональный уровень картины существовал как бы сам по себе. Объяснять успех «Незабываемого 1919-го» удачным применением таких-то и таких-то «приемов»... Это было бы чистым кощунством и разве не взывало к немедленной каре?

«Сталинградская битва» открывалась кадром очень внушительной книги. Надпись на массивном переплете — «История Великой Отечественной войны». Нынче такая книга существует в 12 томах, и писатель Виктор Астафьев при каждом удобном случае называет ее верхом фальсификации, с чем никто уже не решается спорить. Но тогда, в 1949 году, это издание даже не затевалось. И фильм имел в виду, конечно, не нынешний многотомник. Книга, показанная на

наступило! Вот оно, завтра, о котором мы столько мечтали!» Это провозглашалось на Красной площади, перед Кремлем, перед заветным, никогда не гаснущим окном, после школьного выпускного вечера... Все это, вместе взятое, и было — завтра. Спасские часы на всю планету били минуты и секунды завтрашнего времени. Время сбывшейся мечты рисовалось как время гимнов и маршей.

Кинематографисты постарались на славу.

В «Кубанских казаках» над привольными лирическими песнями, задавая тон, царит бешеная рабочая энергия всеобщей страды: «Убирай! По-



«Падение Берлина»

спешай! Убирай, наступили сроки! Урожай наш, урожай, урожай высокий!» В «Испытании верности» И. Пырьев будет еще откровеннее: одна и та же мелодия, опять-таки И. Дунаевского, сначала пройдет перед нами в виде девичьего, почти колоратурного запева: «Хорошо, хорошо, когда в город приходит весна!» Чтобы потом, подхваченная десятками голосов, мелодекламация обернулась — в легкой подправке — маршем, вполне пригодным для строевого печатания шага: «Хо! Ро-шо! Хо! Ро-шо! Когда ясная цель впереди!»

Страна одела в форму почталыонов и железнодорожников, цепляла погончики к кителям юристов. Подобным же знаком государственного доверия оказывался марш или гимн, которым могли обладать наиболее сознательные контингенты любых профессий или социальных слоев.

Юные нахимовцы пели свое, наивное: «Солнышко светит ясное! Здравствуй, страна прекрасная!» Футболисты из «Спортивной чести» будто бубнили по газетной передовице: «Выше знамя советского спорта! Смело к новым победам, к рекордам!..» В «Чести товарища» музыка становилась заклинанием, направленным самому себе: «Так смелее, суворовцы! В путь-дорогу, суворовцы! Чтоб навсегда победить, мы должны много знать!» Курсанты-авиаторы («Звезды на крыльях») подчеркивали вопрос о единстве: «Наша земля отважных окрылила. Размах нам дал морской прибор. Помни, пилот, в единстве наша сила. Дружбе верны мы боевой!»

Марш, как, впрочем, и весь фильм, был аттестатом сознательности наших советских людей на данном участке реальности, дружным рапортом, что «нездоровых настроений» тут нет и быть не может. Только что выкорчевали последние, сменяя, как велено, предельную душевность на беспредельную жесткость. Собственно, в этом и состоял сюжет, всегда строящийся как очередной урок жизни: кто-то вышел из строя, разрушил общий марш, и его следовало устыдить, уговорить, разоблачить, перевоспитать. Этим как раз и занимались все остальные персонажи картины, причем Тот или Та, кто был ближе всех Споткнувшемуся, выступал с особенно запальчивым обличением. В финале, прозрев, наш талантливый, но несколько зазнавшийся герой публично каялся — хорошо бы на общем собрании фабрики или хотя бы цеха, курсантов училища или команды футболистов, на ученом совете или, допустим, на сессии ВАСХНИЛ. В некоторых сюжетах позакovskyристей словесного покаяния было недостаточно, полагалось каким-нибудь подвернувшимся под руку делом доказать, что ты действительно переродился. Раскритикованный центрфорвард забивал гол в ворота иностранной команды, курсант-авиатор или матрос-подводник быстренько ловили нарушителя границы, академик, пригравший змею у себя на груди, обличал ее, то есть его как лжеца, подлеца и, видимо, шпиона.

Строй восстанавливался. Снова звучал марш или гимн.

Мы скажем: атака на индивидуальность. Достославная концепция замечательных винтиков. И снова бабахнем мимо цели.

Потому что, по логике тех лет, личность как раз и раскрывалась, в общем, в том, что сближало ее с остальными, а не в том, что от них отделяло. Личность нереализованная, не нашедшая себя, не состоявшаяся — эта тема проклюнется через пятнадцать лет. А пока чего же ей реализовываться — думай, как все, делай, как все, помогай исправиться тем, кто живет по-другому, и никаких тебе жизненных сложностей.

Доходило до того, что герою или героине было вполне позволительно ошарашить нас совершенно феноменальным заявлением — при условии, что их пытливая мысль работала в нужном направлении.

В «Свадьбе с приданым» есть секретарь партбюро Муравьев. В литературном оригинале, пьесе С. Дьякова, существует его реплика, не уцелевшая на экране при неизбежном сокращении: «А то — заставим пшеницу в нашей тундре родиться!» И дед Авдей, не догадавшись потрогать своего молодого друга за лоб, не перегрелся ли от трудов, по-детски вскидывается в счастливом смехе: «Да неужто! Вот счастье-то!» Невдомек пожилому земледельцу, что, пожалуй, сплут с него за полярную пшеничку, а доставай ты ее где хошь. И не знает старый, что скорее чудесной этой пшенички нагрянет покладистая кукуруза — если у Гарста вымахала на два с половиной метра, должна расти и у нас, от тропиков до Колымы.

Академик Лепешинская, ставшая (под другой фамилией) героиней пьесы «Третья молодость», действительно прославилась на весь мир, саморучно преодолев границу между миром живым и неживым. Истертая в муку микроскопическая гидра переставала существовать как структурное целое, превратившись в белковый материал... Так вот, поди ж ты, из белкового этого материала за 72 часа сами собой «заводились» энергичные и жизнедеятельные гидры. Позже выяснилось, что академик не умела хорошо мыть пробирки.

В пьесе Б. Ромашова под впечатляющим названием «Великая сила», как и в одноименном фильме Ф. Эрмлера, положительный профессор Лаптев вывел лысенковскую курицу на несколько граммов тяжелее долысенковской. Недобитые вейсманисты пытаются принизить значение этого научного подвига, но разве такое возможно! «Вам, конечно, известно, что в ближайшие годы у нас будут сотни миллионов кур? Так вот, если мы увеличим вес каждой из них на один килограмм, страна получит сотни тысяч тонн первоклассного мяса». Почему бы все тем же лысенковским методом не вывести курицу на два килограмма тяжелее? На десять? Ростом с индюка? С корову!..

Николай Погодин в пьесе «Когда ломаются копыта» доверил одному своему персонажу, невежественному хаму (автор считает его положительным героем), восхитительную концепцию: когда вирус вырастает, он превращается в микроб. Оппонент этого троглодита, старомодный профессор с вежливыми, интеллигентными манерами (по замыслу консерватор и перестраховщик), объясняет: «Вирус так же может переродиться в микроба, как заяц в слона». Над чем все долго и дружно хохочут! Отстали, отстали, дорогой профессор. У нас что угодно перерождается во что угодно! И никаких решительно препятствий — в искусстве, в осуществившемся завтра.

Жанрово-тематическое образование, о котором мы ведем речь, не могло не эволюционировать, иначе назидательность подобной структуры было бы невозможно замаскировать. Оно и возникло как отголоски знаменитого разгрома генетиков на сессии ВАСХНИЛ и на волне борьбы с космополитами, столь же мифическими, как и лысенковская курица. Поэтому первые образцы — «Великая сила», «Суд чести» — звучали остро и драматично. Постепенно понижается возраст воспитуемого, сюжет становится открыто воспитательным. Последним рискнул пойти против коллектива одноклассников талантливый, но зазнавшийся Листовский из «Аттестата зрелости». Следующий шаг? Метафорический строй станет строем в прямом смысле слова — армейской шеренгой, а осмелившегося выйти из него Максима Перепелицу или Ивана Бровкина мы будем воспринимать скорее с веселым сочувствием, нежели как отступников и нарушителей. Индивидуальность объявила, что она тоже кое на что имеет права. Вызрел фильм «А если это любовь?». Это означало, что мы все вместе начинали иначе смотреть на экран.



Каким был «Советский экран» в конце 50-х годов? Основанный в 1925-м, в 30-е издававшийся под разными названиями и после 15-летнего перерыва (1941—1956) заново родившийся в 1957-м?

Время требовало серьезных перемен, и журнал пытался найти свое лицо, определить собственную позицию. Но система противодействия оставалась нерушимой — чиновничье своеволие лишь приобрело новые формы.

Далекая юность

Елизавета Михайловна СМЕРНОВА известна, пожалуй, всем киноведам, учившимся во ВГИКе: она проработала здесь более сорока лет. В 1958—1960 годах возглавляла журнал «Советский экран». Беседу с Е. М. Смирновой ведет ее бывший студент кинокритик Виктор Матизен.

— Елизавета Михайловна, вы пришли в кино во второй половине 30-х годов. Чем запомнились вам 30-е, 40-е и начало 50-х?

— На моих глазах создавалась система, принуждавшая кинематографистов следовать культовым тенденциям. Из всех искусств Сталин предпочитал кино. Он контролировал процесс создания фильмов, навязывал экрану свой образ.

— Этот образ менялся?

— Да. Сначала Сталина показывали как ближайшего друга и сподвижника Ленина. Но уже в фильме «Великое зарево» Михаила Чиаурели Сталин выходит на первый план. Он учит и направляет партию, в то время как Ленин занят тем, что уговаривает мать русской девушки выдать ее замуж за молодого большевика-грузина. Но апофеоз начался после войны. Было намечено семь картин, и в каждой главным героем должен был быть сам Сталин. Поставлено четыре: «Сталинградская битва», «Третий удар», «Клятва», «Падение Берлина».

— А когда зародилось ваше нынешнее отношение к Сталину?

— Трудно дать точный ответ... Мой муж ненавидел его уже в первой половине 30-х... Муж — я хочу назвать его имя: Филипп Иванович Смирнов — был экономист, знал работы Бухарина, и обмануть его было непросто. После убийства Кирова он понял, что его ждет, и настоял, чтобы мы развелись — не хотел, чтобы нас с сыном постигла та же участь. Его арестовали в 1937 году, а в 1941-м он умер в заключении. Но при том, что я была уверена в его невиновности, я считала, что Сталин не знает о незаконных и что других арестовывают не безвинно... Тем не менее тогда мое отношение к Сталину начало колебаться...

— Как осуществлялось в те годы руководство кинематографом?

— Чтобы держать в узде деятелей кино, была придумана устрашающая лестница худсоветов. Худсовет на студии, затем в Кинокомитете. И над всем этим сооружением — фигура Сталина, который не пропускал без просмотра ни

одного фильма. Председатель Кинокомитета Иван Большаков, вышколенный чиновник сталинской закалки, после одобрения худсоветом отвозил картину Сталину. И все замирало в ожидании — что скажет? Ждать приходилось месяцами — он любил играть на нервах. И вот приходит ответ: фильм отвергнут, он якобы содержит идеологические ошибки. Паника! И колесо начинает крутиться в обратном направлении — кается Кинокомитет, кается худсовет на студии, каются авторы. Помню один из таких злополучных дней: председатель комитетского худсовета Еголин, опустив глаза, говорил режиссеру Лукову, что ошибся, похвалив его картину «Большая жизнь». Затем каялся Луков. Всем было тяжело и неловко. Такие же истории были с «Нахимовым», «Молодой гвардией», «Простыми людьми». Больно было видеть, как возникал страх, а за ним подозрительность художников друг к другу, неприязнь и даже враждебность. Постановки давались только проверенным мастерам. В те годы шутили, что Францией управляют 50 семей, а советским кинематографом — пять-шесть: Пырьев — Ладина, Ромм — Кузьмина, Герасимов — Макарова, Александров — Орлова, Роом — Жизнева... Это был период лакировки, бесконфликтности, глубокого упадка.

— Потом это во многом повторилось — при Брежнев.

— Благоприятное время наступило незадолго перед XX съездом, и вскоре появились замечательные фильмы: «Летят журавли», «Судьба человека», «Баллада о солдате», «Иваново детство». Раньше за такое бы не поздоровилось...

— Интересно, в чем бы их обвинили?

— А тут и фантазировать не надо. Мы как-то получили телеграмму, где эти картины гневно осуждались за то, что берут в герои кого не надо. В калатозовском фильме героиня — изменившая памяти жениха женщина, в фильме Чухрая — солдат, от страха подбивший два танка, в фильме Бондарчука — бывший пленный, то есть, по тогдашним

Советский экран

меркам, предатель Родины... Эти оценки вполголоса разделялись и некоторыми из наших руководящих деятелей.

— Каким вы хотели сделать журнал, когда стали его ответственным редактором?

— Хотела превратить его из чисто рекламного в критический. К этому времени наше кино стало достойно эстетической оценки. Зрители нуждались в осмыслении того, что выходит на экраны. Мы ввели новые рубрики — критическую, историко-теоретическую, зрительскую трибуну, встречи с мастерами кино, пригласили новых авторов, в том числе молодых.

Постепенно с журналом стали считаться и студии, и мастера. Тираж достиг миллиона экземпляров, подписаться было трудно.

— Сколько ведомств было над редакцией?

— Более пяти, и все с разными позициями. Прокат неукоснительно требовал большей рекламности и считал, что критика сбивает ему доход. Министерство культуры почему-то особенно цеплялось к иллюстрациям. Словом, одни окрики и никаких глобальных установок. Время требовало серьезных перемен, преодоления пережитков культа. Но разве могли их изжить те же люди, что руководили культурой при Сталине? Ведь прежде всего они должны были устранять самих себя! Все приходилось завоевывать с боем. И все же журнал обретал новое лицо.

— Честно говоря, сейчас заглядывать в то «лицо» без улыбки невозможно.

— А вот дождетесь и вы, что лет через тридцать какой-нибудь молодой критик и тоже со снисходительной улыбкой будет перелистывать ваши выпуски...

— А я ему на это процитирую ваши слова... Да, так до чего же в конце концов довело журнал его новое направление?

— До того, что было предложено заменить главного редактора.

— И как вы на это реагировали?

— Решила проявить характер. Прежде всего пошла к министру культуры

Фурцевой. Буквально перед этим она хорошо отзывалась о журнале. Однако меня не приняли, видимо, нечего ей было мне сказать. Тогда я направилась к Д. А. Поликарпову, в то время ответственному работнику ЦК, который занимался вопросами литературы и искусства. Тот не сразу, но допустил до себя. Без лишних слов сказала, что пришла узнать, за что меня снимают. «А не все ли равно, за что?» — спросил он с усмешкой. Я стала настаивать. Он пожал плечами и изложил доводы. В журнале печатаются случайные люди, не имеющие права критиковать наше кино. Журнал неосторожно пишет о современной теме, утверждает, что зритель не хочет смотреть фильмы о положительном герое. Я рассказала, кто наши авторы, объяснила, что речь шла о спекулятивном отношении к современной теме, о торжестве схемы над живым человеком, сослалась на установки партии в области печати, поощряющие самостоятельность. Мы, мол, стараемся решать все сами, без согласования с начальством. Затем он показал фотоиллюстрации, где были Пырьев, Сазонов и он сам. «Вы поместили это, не спросив меня!» Поликарпов и сам понимал несостоятельность своих обвинений. Несколькими смущаясь, он сказал: «Я согласен, что журнал стал интереснее. Но есть мнение оргкомитета Союза... Идите к Пырьеву, все зависит от него...» С Пырьевым мой разговор был еще короче. Узнав, что меня послал Поликарпов, он чертыхнулся и сказал: «Две бабы во главе союзных журналов. Многовато! Что у нас, мужиков, что ли, нет?!» Это была вроде как шутка («Искусством кино» в то время руководила Л. Погожева). Но потом добавил: «Что вы там написали о «Белых ночах»? Не могли поддержать молодую актрису!» Речь шла о Марченко, исполнившей главную роль в его фильме, он был ею тогда увлечен. Тут я поняла, что стену мне не прошибить. Система осталась, просто своеволие приобрело новые формы. И личные амбиции разного рода власть имущих. Уходить не хотелось, но пришлось. Я вернулась во ВГИК. О журнале сохранила самые светлые воспоминания. Желаю ему успеха.



*из старого
альбома*

Всем приходилось испытать, какую власть над человеческим сердцем имеют старые фотографии. А если к тому же это фотографии артистов! Кумиров, звезд, любимцев публики — тех, кем восхищались, по ком вздыхали, на кого хотели быть похожими!

Справедливо сказано: актеры — зеркало времени. Ушедшие года глянули на нас, едва мы, готовя этот номер, принялись рассматривать россыпи открыток, которые когда-то трепетно собирали юные поклонницы кино. Занятие это оказалось очень увлекательным. И, конечно, нам хотелось бы опубликовать всё-всё-всё. Но — увы! — тесны журнальные страницы, и потому перед вами, дорогие читатели, лишь некоторые лица из старого альбома. Не взъщитесь, если среди них нет тех, что особенно милы вам, нам даже своих самых любимых артистов и то не всех удалось поместить.



«Пять минут, пять минут»...
В «Карнавальной ночи»
взошла новая звезда —
Людмила ГУРЧЕНКО



Леонид ХАРИТОНОВ.
Его непутевый солдат Иван Бровкин
ухитрился покорить всех
от мала до велика



Очарование простодушия:
доверчивый взгляд
и симпатичные кудряшки
Надежды РУМЯНЦЕВОЙ



Иван ПЕРЕВЕРЗЕВ.
Являлся ли он в мундире адмирала Ушакова
или в костюме современного героя,
это всегда было воплощение
мужественности



Элина БЫСТРИЦКАЯ
привела на экран горячую,
порывистую, живущую страстями
Аксинью («Тихий Дон»)



Лейла АБАШИДЗЕ.
Обворожительная
и беззаботная «Стрекоза»,
вскружившая немало голов



Самый молодой народный артист
Советского Союза — Сергей БОНДАРЧУК.
Тарас Шевченко, Дымов в «Попрыгунье»,
а на излете 50-х —
«Судьба человека», Андрей Соколов



Сверкнула с экрана
умопомрачительная улыбка Мальвы —
и Дзидра РИТЕНБЕРГ
сразу стала знаменитой



Марк БЕРНЕС:
-легендарное обаяние,
берущий за душу голос...
И сколько жизнелюбия!



Татьяна КОНЮХОВА
под разными именами — Валя, Галя, Катя,
Соня, Неля — являла то, что именуют
типом молодой современницы.
Этим-то и нравилась



Матвей Морозов («Дело было в Пенькове»),
Виктор Райский («Чрезвычайное происшествие»),
лейтенант Рукавичкин («Майские звезды») —
от роли к роли росла популярность
Вячеслава ТИХОНОВА

В МИАСС- К ОБОЛЕНСКОМУ



Леонид Оболенский? Тот самый? Не может быть! Который в 20-е годы жулика Франта играл в «Необычайных приключениях мистера Веста в стране большевиков» и был в «школе Кулешова»? Ну да...

Многие были поражены, когда этот человек, известный в свое время, на заре советского кино, как интересный эксцентрический актер, кинорежиссер, звукооператор, педагог, вдруг возник в 70-е годы словно из небытия. И начал активно сниматься, принес с собой на экран шлейф далекой эпохи, аристократизм, интеллигентность.

И удивительную достоверность, духовность, мудрость. Недаром множество зрителей считает Леонида Оболенского одним из самых любимых своих актеров.

Пресса восторженно писала о его работах в фильмах «Вид на жительство», «Красное и черное», «Чужие страсти», «Подросток», на фестивале в Монте-Карло за ленту «На исходе лета» ему присудили «Золотую нимфу» как лучшему исполнителю мужской роли...

А Леонид Леонидович, смеясь, отмахивается: подумаешь, снимаюсь! Это все мои фотографии, не более того.

Мрачная эпоха сталинизма наложила тяжелый след на его судьбу. Долгое время над именем Оболенского, человека, жившего и живущего достойно, честно и трудно, витала (и до сих пор продолжает витать!) «фигура умолчания». А он и не настаивал на внимании к своей персоне: уехал в уральский город Миасс и живет там «веселым отшельником».

Период конца 40—50-х годов в его жизни и творчестве нам почти неизвестен.

Устные рассказы Оболенского, которые мы публикуем, — как раз об этом времени, когда он как бы исчез из поля зрения.

ПО «ШПАРГАЛКЕ» ЭЙЗЕНШТЕЙНА

Посадили меня за то, что в плену побывал. А в плен угодил я из-за кино.

Я был в пехоте с самого начала войны. В ополчении, как и многие преподаватели ВГИКа. Мне поручили тяжелую дорогую кино съемочную технику (к ней прилагался возница с телегой) и велели «снять нашу победу». Это в сорок первом... С этим ценным неподъемным грузом я и угодил сначала под страшный минометный обстрел (возница мой сбежал с телегой), затем — в плен, откуда дважды бежал... Впрочем, подробности НКВД не интересовали: был там — значит, враг, сажать.

Кстати, в сталинских лагерях заключенные друг другу свои истории тоже не рассказывали, не принято. Да и не склонны были: «За что тебя взяли?» — «За руку взяли. А тебя как?» — «А я сам руки за спину заложил». И все.

Видел я там слезы, несчастных баб, без мужей, оторванных от семей, старух каких-то, уголовников.

Узнал я, что такое горе народное, труд подневольный, что такое хороший начальник и что — плохой. Строили мы дорогу Котлас — Воркута. Начальником лагеря был полковник Барабанов. Какой человек! Совершенно фантастический по тем временам. Инженер по образованию, строитель. Не было на Урале ни одного каторжника, который бы плохо его помянул.

До него был начальник строительства, который говорил: «Мне не нужно, чтобы вы работали, мне нужно, чтобы вы мучились!» А Барабанов делал дело: все подготовил для строительства и — рванул в течение короткого срока на Воркуту железную дорогу. Прямо по мерзлоте.

Был потом такой роман Ажаева — «Далеко от Москвы». Это — о Барабанове. Барабановская стройка была отлажена как часы: никаких гибелей. Помню: Заполя-

рье, северное сияние и — Барабанов с паровозика: «Друзья мои! Все мы здесь — вольно или невольно — строим подъездные пути к коммунизму! Вперед, друзья мои!» Мы кричали «Урррра!» (а что нам еще оставалось делать?) и шли, думая: дай тебе бог здоровья, Василь Васильич... Барабанов потом, во времена Хрущева, работал в газете «Известия» при редакторе Аджубее. Заведовал отделом писем.

Однажды Барабанов вызвал меня: «Я слышал, что вы режиссер. Вы можете поставить оперетту?» Я говорю: «Оперетку не буду. Я ее не люблю». А Барабанов: «Здесь же такая тоска, хоть бы немножечко погреться у искусства. И вам интереснее, чем колоннами ходить». Я прикинул: надо проконсультироваться хотя бы. Но с кем? А если с Сергеем Эйзенштейном, моим учителем? Я с ним «Бежин луг» начинал делать, как звукооператор, он консультировал мою картину «Альбидум». Только писать-то туда, на свободу, ему нельзя, чтобы лишнему риску не подвергать... Но Барабанов — а он предложил поставить «Холопку» Стрельникова — нашел выход: не напрямую, а через мою жену — актрису.

Эйзенштейн взял да и прислал мне экспликацию «Холопки»-то. И я такую «Холопку» поставил — какой Петербург не видал! Барабанов собрал из других лагерей певцов, музыкантов. «А во что их оденем?» — спрашиваю. «Не беспокойтесь». Оказывается, он умудрился купить в Большом театре старые списанные костюмы «Пиковой дамы». Дирижер был у нас из одесского театра, балетмейстер — из харьковского. А декорации делал один заключенный — бывший художник Кировского оперного театра Дима Зеленков.

Так почему моя «Холопка» была сверкающая? Потому что в ней участвовал Сергей Михайлович. Я ему и по сей день за нее благодарен. Ведь у меня благодаря «Холопке» в заключении день за три считался. И вышел раньше, не дожидаясь амнистии. В 51-м...

«СМЫТЬ!»

Говорят: Жданов. Жданов учил Шостаковича сочинять музыку, Ахматову писать стихи, а Эйзенштейна — снимать кино. Жданов действительно учитель истории в прошлом. Но чему он мог их научить? Хотя он и был достаточно культурным человеком. Эйзенштейн как-то спросил Жданова: «Но ведь Грозный — страшный человек, садист, параноик?» Тот ответил: «Сергей Михайлович, такова эпоха. Во времена Елизаветы Кротовой и Екатерины Медичи дурным тоном садиться было за ужин, чтобы тебе на блюде не приносили голову какого-нибудь родственника».

И Эйзенштейн сделал фильм о Грозном, которого жестоко ненавидел. Кто мается-то? Грозный мается? С лицом Гамлета? Гамлет с бороденкой. Эйзенштейн мается...

«Прав ли я?» — мечется параноик Иван, трижды грех Каина перешед. Столкновение могучих холодных композиций кадров. Все здесь начинается с рисунка. Эйзенштейн вертит ручку и верит руке. Рисунок ведет к жесту. Рисунок — запечатленный жест. А жест — концентрированная интонация, а интонация — интимная оценка. И в этой сложной архитектуре — ложь и гнев Ивана на себя самого: «Надо выходить скорее на Балтику и кончать с врагами внутренними!»

И вот финал. Оценка заказчика, угадавшего себя за прототипом: «Исторические параллели опасны, а в данном случае — неуместны». Когда его спросили, что делать с картиной, он ответил, как всегда: «Смыть!» Что значит: негатив надо смыть. Известно, что смыли только тот, который в печать шел, а первый оставили. Но сердце гения не выдержало. Остались фильмы, улица памяти, труды...

Вне Эйзенштейна я сейчас вообще не думаю. Ибо это просто грех. У меня, как и положено старикам, сильно обострена память прошло-

го. Куда ручку положил — не помню, а телефон Эйзенштейна на Покровском — сорок два-одна-дцать — помню.

Это удивительный человек. Он занимался с нами психоанализом, Фрейдом занимался. За Фрейда тогда и посадить могли, и отправить куда угодно. Он спрашивал: из чего складывается движение, которое ты собираешься совершить? Оно складывается из потребности. Первое. Потребность переходит в осознанное желание. Далее — к действию. И здесь у вас препятствие. Обязательно. Иначе это просто прогулка. Потребность, желание, акт, характер, сопротивление...

Он учил — системно. То, чего нам сегодня так не хватает: кинематограф исследуется кинематографом, живопись — живописью, литература — господами писателями, театр — только театром! Системно не учат. «Полностью заполучил Оболенского в свою школу», — писал в своих заметках Эйзенштейн. Это верно. И чем я сегодня, безногий, интересен, так это тем, что храню учение Эйзенштейна.

ПОСЛЕ АМНИСТИИ

Хлынули мы, получив паспорта, в Москву. Амнистирован. Оказывается, никаких преступлений не совершал. Всех отпустили, реабилитировали. Понятно, ошиблись, бывает. Бывает, мелочи...

Приехал во ВГИК и увидел... что там все заплесневело. Все хорошее словно убито было войной. Кулешов выглядел как человек другой эпохи. Будто его вынули из сундука с нафталином. Эйзенштейна нет. Анатолий Головня, обучая операторов, талдычит им, как и 15—20 лет назад, о том, что нужно снимать дипломные работы вместе с режиссерами: «Робята, деточки мои, так же ж вместе...» Так, думаю. Все это я уже слышал.

Кулешов мне: «Ты понял, Леня? Титькин-Митькин (фамилию не помню) будет у нас деканом». Ничего я не понял. Мне многое было странно и непонятно. Все эти люди «спасали Родину» далеко от фронта, у них сложилась какая-то своя система отношений, свои взгляды и принципы. А меня не устраивал ни этот декан, ни система преподавания во ВГИКе, ни его атмосфера, где увядал дух подлинного искусства, где не было живой жизни.

И Москва, где я столько в свое время протопал ножками, где валял дурака, был счастлив и удачлив, перестала мне нравиться...

И я пошел в Министерство культуры, в киноотдел. «Отправьте меня на производство. На Восток куда-нибудь». — «В Свердловск или Новосибирск?»

Я понял, что для этого чиновника все, что чуть восточнее его дачи, уже Восток, и ответил, что выбираю Свердловск... Кулешов разводил руками, дескать, рассчитывал на тебя. Потом сказал: «Хорошо, я дам тебе рекомендацию».

И я поехал работать вторым режиссером на Свердловскую студию...

НИКИТА СЕРГЕЕВИЧ ИНТЕРЕСУЕТСЯ СЕЛЬСКИМ ХОЗЯЙСТВОМ

Приехал. Стал работать. Затем меня перевели на научно-популярное кино. Сделал там несколько картин. «Самоцветы» шли у меня под фортепианный этюд Равеля «Печальные птицы». В самых «сверкающих местах» в музыке — смена гармоний, а у меня еще один камешек зажегся. Рубин.

Поставил «Люди пытливого мысли» — о том, как мужики задумали механизировать шахту. «Там, где не ступала нога человека» — об освоении тайги.

И еще один интересный фильм был — о кролиководстве. Подсчитали, что если во время лактации крольчиху покрыть еще раз, она два лишних раза в сезон беременеет. И выдает за год столько же, сколько одна свинья. Я снял об этом картину — очень популярную и не очень научную. Поехал ее сдавать... Приехал в Москву, в Министерство сельского хозяйства. Злой как черт. Скорей нужно домой. Ан нет, надо товарищу такому смотреть. А товарищ занят. «Чем?» — спрашиваю. «Государственным делом». — «Понимаете, а я к нему по антигосударственному делу». Секретарша обомлела: что? — «По антигосударственному делу и как можно скорей». — «Вы с ума сошли. С кем я разговариваю?» — «С режиссером Свердловской студии». — «Я доложу». — «Вот и доложите». Я был очень быстро принят.

На следующий день — просмотр моей картины. Начали делать замечания. Я им сказал: друзья мои, я выслушал замечания ученых-биологов Москвы. Но я приехал к вам вовсе не затем, чтобы вы рассказали мне, как крыть крольчиху. «А зачем?» — «Узнать, почему до сих пор это не введено в колхозах». — «Но мы должны картину утвердить». — «Утверждать нечего, с точки зрения науки все верно. Все великолепно сделано. Миленькие, я же приехал не спрашивать вас, как картину снимать. Крольчиха может дать столько же мяса, сколько свинья. В картине это наглядно показывается. Почему же это не внедряется в практику колхозов? Когда такая нехватка мяса!»

Они, по-моему, решили, что перед ними — ну, не знаю кто, какая-то «шишка», во всяком случае, не из бывших зеков. «Этот вопрос специально у нас не обсуждался. Мы, пожалуй, пошлем картину Никите Сергеевичу, он у нас очень интересуется сельским хозяйством». — «Пошлите. И как можно скорей. Надеюсь, Никита Сергеевич не задержится с ответом. Сообщите в Свердловск. Оболенскому. Все. Честь имею».

Представляете? Приехал по антигосударственному делу, нахамил, нажал им на все мозоли и уехал.

Однажды приезжают из Челябинска. «Нам нужен режиссер. Пойдете?» — «А вы кто?» — «Мы — телевидение».

В Челябинске меня встретил директор телевидения. Седой, большого роста, улыбающийся: «Как хорошо, я много о вас слышал. Вы нам очень нужны. У нас начинается кино». — «Пойдемте, покажите мне, как тут у вас». — «Нет, сначала отдохните». — «Где, в гостинице?» — «Вот ключи от вашей квартиры». Ну, братцы! Открываю квартиру, а там две комнаты. Я купил диван, стол, шкаф и маленький такой вот столик. Это было прекрасное время. После всех передраг, плена, лагерей, после того, как я узнал, почему фунт лиха, после того, как перестал быть балованным мальчиком от кинематографии, который мечтает о новой стилистике, жанре, который хочет переплюнуть всех — я, мол, интересней. Я стал заниматься документальной тележурналистикой.

Вот вам сюжет. Не готова котельная для того, чтобы принять на мясокомбинате забитую скотину. Приезжаю разобратся, в чем дело. Оказывается, все готово. Но для котлов нужно сделать небольшие фундаменты — стойки, форсунки. Спорят, кто должен делать — эксплуатационники или

строители. Они спорят. А я пошел посмотреть скот. Свиньи носились по загородке и визжали. Спрашиваю у свинарки: почему бегают и кричат ваши свиньи? Она смотрит на меня злыми глазами и говорит: тебя не покормить двое суток, ты тоже прыгать и орать начнешь. Их еще сутки не будут кормить. А когда они уже совершенно потеряют в весе, тогда забьют. Спрашиваю тамошнего руководителя: «А кто решит этот вопрос?» — «Бумагу отправили в обком. А там сказали: секретарю обкома времени не хватает, а вы тут со свиньями».

Ну, товарищи, это же красота! Время было хрущевское, время оттепели. Это было лучшее время моей жизни. Я чувствовал себя абсолютно свободным человеком. В самой гуще жизни. Я — автор, я — оператор, я же — комментатор. Волшебное совершенно!

АЛЛО, ОБОЛЕНСКИЙ?

И вдруг меня снова начали снимать. В 60-м году — Карасик. Это была картина «Ждите писем». Потом — тишина. Живу себе спокойно, занимаюсь кинолюбителями. Звонок — от Саши Стефановича. Стефанович вспоминает: кто у нас самый аристократичный? Оболенский. Стефанович — кулешовец. Он разыскал меня, старого кулешовца, и сказал: «Кулешов мне говорил: посмотри-ка, что там Оболенский делает». Хорошая была картина «Вид на жительство», по сценарию Михалкова. С Викой Федоровой. Играл я русского князя-эмигранта. Потом — «Дорогой мальчик». И пошло, пошло, пошло.

Бешеная реклама идет от низового аппарата. Ассистенты по актерам начали говорить: слушайте, певец-то наш, Вертинский, который вернулся, помер, а Оболенский, оказывается, живой, папу римского может играть, архиереев, он и князем снимался. «Какой Оболенский?» — «Ну, этот, который... да я не знаю».

Звонок: «Леонид Леонидыч, на пробы приедете?» — «С удовольствием». Съездить на пробы в Москву. Купить немножечко колбасы — и вернуться домой. Люблю ездить поездом. Один раз хотел в мягком, потом подумал: там же генералы, не те люди, с которыми можно разговаривать, это очень скучно. Еду в обыкновенном купированном вагоне. «Не хочется падать сверху, может быть, есть местечко внизу?» — «Рядом с сортирчиком, не возражаете?» — «Какая прелесть! Спасибо тебе, дорогая». — «А вы артист?» — «Да, я артист». А в последнее время в фирменном поезде «Южный Урал» меня уже все узнавали. Прихожу завтракать — тут и сырок, и колбаска, и кофе, и водичка холодненькая. «Леонид Леонидыч, вы сейчас в чем?» — «Я сейчас в брюках». — «Нет, в чем снимаетесь?» — «Играю влюбленного князя».

До сих пор: «Вам звонят из объединения «Экран». Очень интересная роль». — «Не могу, у меня оторвана нога». — «Как оторвана?» — «От моего скелета оторвана нога, потом прибит гвоздями». — «Это больно?» — «Больно». — «А вы сниматься будете? Эпизод небольшой, но очень выразительный...»

Помню великолепную заповедь Гардина. Никогда не читай сценария, когда играешь эпизодическую роль. Стоит тебе прочитать сценарий, и ты заранее будешь любить и ненавидеть героя. Слушай. Мальчик. Любить и ненавидеть будет публика, а ты по-взаправдашнему войди в этот эпизод да еще скажи: снимайте меня скорей, у меня и без вас столько работы!..

Материал подготовил
Петр ЧЕРНЯЕВ

Листки календаря

1949 год

3 марта. Газета «Правда» опубликовала статью министра кинематографии И. Г. Большакова «Разгромить буржуазный космополитизм в киноискусстве».

10 апреля. Государственной премии СССР первой степени за 1948 год удостоены фильмы «Молодая гвардия» и «Суд чести».

1950 год

8 марта. Государственной премии СССР первой степени за 1949 год удостоены: «Падение Берлина», «Сталинградская битва», «Встреча на Эльбе», «Академик Иван Павлов». 15—30 июля. В Карловых Варах проходил V Международный кинофестиваль. Премии получили советские фильмы «Падение Берлина», «Заговор обреченных», «Кубанские казаки», «Жуковский», «Смелые люди», «Юность мира», «Лесная быль», «Кукушка и скворец».

1951 год

17 марта. Государственной премии СССР первой степени за 1950 год удостоены: «Мусоргский», «Секретная миссия», «Далеко от Москвы», «Освобожденный Китай».

13 июля. Совет Министров СССР принял постановление «О повышении доходов от кино».

1952 год

15 марта. Государственной премии СССР первой степени за 1951 год удостоены «Тарас Шевченко» и «Кавалер Золотой Звезды».

Из старого
альбома

После фильма «Летят журавли»
лицо Татьяны Самойловой стало для всего мира
символом нового советского кино



ЧТО ЖЕ НАМ ТОГДА ТАК НРАВИЛОСЬ?

Н. ЗОРКАЯ

Наблюдения за игрой артистов в фильме «Мусоргский» на просмотре по прошествии почти сорока лет



На сегодня в этом фильме 1950 года остались живы лишь голубой бархат Мариинского театра да голубые умные глаза Александра Борисова — Мусоргского.

Все остальное безнадежно устарело, пожухло, как зелень в кадре (хотя в 1973 году было произведено обновление картины). Дружные смешки нашей небольшой аудитории вызывают, конечно, реплики вроде «Не выйдет, господа Ржевские, не выйдет!» или «Не остановить вам русской музыки!», что с важным видом изрекает патриарх демократической критики и народолюбец В. В. Стасов, поучая своих подопечных композиторов из «могучей кучки» (Балакирева, Бородина, Кюи, Римского-Корсакова, Мусоргского). Удручает, разумеется, театральная пышность декораций и в первую очередь сцен из опер, вынесенных на природу: ряженные статисты, оперные мизансцены не совмещаются с подлинными пейзажами — лесом, речкой, облаками. Сюжет, конфликты, воссоздание исторической эпохи — все своей примитивной прямолинейностью так и тянет на фельетон о биографическом фильме сталинской эпохи, когда уверяли, что Россия — родина слонов и футбола, когда для вящего показа народности денщики, няньки или говорливые швейцары обучали великих химиков и медиков ставить опыты или лечить. Композиторам особенно везло. Типические пассажи из фильма «композиторского» жанра, расцветшего в 1950-е, воспроизвел в одной из своих критических статей Д. Д. Шостакович, описывая поведение героя: «Вот он закрыл глаза (Римский-Корсаков. — Н. З.), и ему почудилось море. Звучит «Садко». Вот он слушает пение птиц. Звучит «Снегурочка»... Потом дует в кларнет и показывает, как поет снегирь...». Сходным образом демонстрируются «муки творчества» и в нашем «Мусоргском». И когда Модест Петрович в минуты экстаза стоял у окна и активно размахивал руками, дирижируя возникшей в его воображении сценой под Кромами, молодые сотрудники

редакции «СЭ», сидящие в зале, стали попросту хохотать, заглушая оркестр.

Они смеялись, а мне было чуть неловко. Ведь фильм решили пересмотреть по моей рекомендации. Некогда это был триумф. Помню премьеру в Доме кино, куда мне посчастливилось проникнуть: замiration восторга, слезы, шквал аплодисментов! Панегирические рецензии. Сталинская премия I степени. На Каннском фестивале 1951 года — приз за лучшую работу художников. Неужели же так сильно разнится, так несопоставимо восприятие экрана в разные исторические эпохи? И что же могло так искренне нравиться в «Мусоргском» не только мне, в ту пору кинематографически невежественной девице, но умным взрослым людям, профессионалам, познавшим творения Дрейера, Форда, Эйзенштейна? Ведь то, что происходит в фильме, ужасно!

Ну ладно: идея, концепция, составляющие прямолинейную агитку, — ко всему этому можно привыкнуть, притерпеться. Но живое, непосредственное впечатление, контакт с персонажами, актерская работа?

В фильме заняты лучшие артистические силы того времени. Все неестественно, напряжено, статично. Каждый, как говорится на актерском жаргоне, «наигрывает», то есть педалирует эмоции, прибегает к нажиму. В «Мусоргском» легко проследить, как актерская ми-

мика, реакции, изображение чувства иллюстрируют, дублируют, а то и опережают текст. Слово, фраза еще не сказаны, а лицо артиста уже наготове: на нем четко вылеплены осуждение или поощрение, хула или хвала. Господствующая эстетика начала 50-х не терпит нюансировки, полутонов. Всеупрощающая однозначность эмоций подчеркнута врезавшимися режиссером в действие актерскими крупными планами: любовь, печаль, гнев, тревога. Линия роли прерывиста, состоит из отдельных зафиксированных моментов, неких «точек»: например, Стасов вещает, а Бородин в этот момент на крупном плане-блиц восторгается его речью. Никакая умственная работа зрителя не предполагается, скорее вовсе не желательна.

Так играют все. И замечательный Н. Черкасов — незабываемый Паганель и профессор Полежаев, совсем незадолго до «Мусоргского» создавший трагический и страшный портрет властителя-тирана в немедленно запрещенной второй серии «Ивана Грозного» Эйзенштейна. Черкасовский Стасов огромен, монументален, громогласен и выпретен. В роли Римского-Корсакова, прямого и топорного господина с черной бородой, который ученически внимает Мусоргскому и время от времени умильно поглядывает на пианистку Надежду Пургольд, и не узнать молодого Андрея Попова, сверкающего театральным актера-эксцентриком, на

чьем пути вскоре появится уморительный следователь Дюковский в «Шведской спичке». Так же унылы, безотрадны и остальные члены «могучей кучки», которые и ходят по экрану буквально кучкой, «монолитом», более всего напоминающая группировку членов Политбюро в официозных кинополотнах с фигурой Сталина в центре. Там обязательными считались такие групповые движущиеся фото, где художник и оператор, добываясь портретной непогрешимости, клеили усы Ворошилову или Жданову, отработывали залысины и пенсне Молотова.

В том-то и дело, что и фильм «Мусоргский», и его зрителей 1950-х годов нельзя изолировать от контекста их кинематографа и шире — идеологии. Исторический, «костюмный» этот фильм об одном из величайших русских гениев, личности и судьбе трагической, «достоевской», открывает названное десятилетие вместе с «Падением Берлина» Михаила Чиаурели — поистине флагманом эпохи, фильмом-эталоном той поры. А в ту пору социальный заказ, каким с начала советского государственного кинопроизводства мыслилась любая кинокартина, окончательно преобразился в личный заказ Сталина, на кого и работали постановщик, группа, студия, весь кинематограф СССР. Как известно, каждая картина предварительно отправлялась на просмотр и визу Сталина — правда, количество фильмов еже-

* «Советская культура», 1953, 27 августа

годно уменьшалось, дойдя в итоге до 9 (!) в год, период этот получит у историков даже название «малокартинья». Помпезность, лакировка и прямолинейность были тремя китами, эстетическими основами пышно-парадного стиля «сталинский ампир».

Стиль этот определял и актерское искусство. Михаил Чиаурели, ведущий режиссер эпохи, был человеком по-своему талантливым, сильным профессионалом и умел не только «угодить», но и создать на экране определенную художественную целостность. В мире, скрытом от народа стенами Кремля, мире хрустальных люстр и пиршественных столов должен был доминировать подходящий артист. Чиаурели нашел такого: М. Геловани. Он и остался в истории артистом на ампулу «великого вождя народов» (а до того, в 1920-х, был неплохим, с юмором, обаятельным актером грузинского немого экрана). Низкорослому, рыжему, рябому и немолодому Сталину лестно было видеть себя на экране высоким, вальняжным, обаятельным брюнетом, приятно попыхивающим трубочкой. Украшательство, классицистская орнаментика, искусственная монументальность кругами расходились от экранного Сталина-Геловани по другим фильмам, становясь актерской нормой.

Актерское искусство в кино зависимо — это бесспорно. Между зрителем и артистом — режиссура, пленка, ножницы монтажера и прочая машинерия. Тонкие психологи, актеры-умницы, мастера филигранной отделки становились величественно-важными, с велеречивыми жестами, с застывшими лицами. Их талант прятался глубоко внутри. Придет время, скоро уже придет, первыми отзовутся на веяние весны, на начало оттепели во второй половине 1950-х именно актеры.

И все же нить преемственности, традиция, заветы до конца не исчезли, не прерывались и в самые трудные для кино времена. Не забудем, что испокон веков превыше всего ценились русской актерской школой такие качества, как человечность, душевность, сочувствие людскому горю, горю героя. Ведь именно круг этих свойств вызвал в начале XX века такое явление, как система К. С. Станиславского и учение об «искусстве переживания», скорее этическое, нежели собственно театральное. Согласно этому учению, актер не имеет права «представлять», он обязан жить на сцене, на экране.

И когда вспоминаешь, пытаешься понять, что же именно привлекало людей в ту пору, когда прописные речи с экрана говорили манекены в генеральских мундирах или пышных костюмах прошлого, — находишь простой ответ: искренность. То самое, гонимое, непочетное, но все равно прорывающееся сквозь лак и лед горячее чувство человеческое. Моменты истины. Правдивые глаза.

Таким и был в парадном, раскрашенном, абсолютно типичном для своего 1950-го фильме «Мусоргский» актер Александр Борисов. Поставленный сценарием и постановкой в невыносимо трудные условия, он зачастую чудодейственно превращал фальшь в правду переживания, официальные тексты — в тепло души. Как это у него получалось, в чем тайна таланта? Всмотриваешься и видишь: решала сама личность актера, противостоящая эстетике фильма в целом. Конечно, возникала не та трагическая, угловатая, сломанная судьба гения, какая выпала на долю реального Модеста Петровича Му-

соргского, и не было на экране того Мусоргского, который запечатлен на классическом портрете кисти Репина. Но был Борисов замечательно прост, серьезен, что называется, органичен. И уже это покорило. Среди монументов — «кучкистов» его Мусоргский, по раскладке, главный, протагонист, он выглядит единственным живым человеком. Малорослый рядом с гигантом Стасовым, даже (ай-яй-яй! как можно!) с коротковатыми руками, скромнейший, он заставляет за собой невольно следить глазами. Без него экран мертв. И лучше всего у артиста — паузы, куски без речей, внутренняя жизнь образа и жизнь сердца, отражающаяся в глазах, в улыбке, простодушной и застенчивой одновременно.

Вот это и нравилось даже в ту пору всеобщего гипноза, нравилось скорее бессознательно, но непреклонно. Любопытный феномен: симпатии публики и даже критики (исключая официозную) всегда склонялись к «вторым героям», к «негероическим» фигурам, персонажам чудным, смешным или странным, коль скоро они уж попадали в кадр. Так, в парадном «Кавалере Золотой звезды» восхищались не главным героем, образцово-показательным Сергеем Тутариновым — ладным и справным молодым Сергеем Бондарчуком, а неказистым, мешковатым председателем Рагулиным, которого мягко и человечно играл театральным актером В. Ратомский. Бондарчук же покорила в «Тарасе Шевченко», в сценах ссылки поэта, где предстал на экране отнюдь не герой-титан, но постаревший, измученный, словно пропыленный узник форта-тюрьмы, заключенный. В том же фильме врезалась в память роль опустившегося, удрученного, но все-таки не потерявшего души капитана Косарева в исполнении Марка Бернеса.

Всмотревшись, видим здесь ценности на все времена: искренность, тепло, доброту, актерскую индивидуальность, умение «влезть в шкуру» изображаемого лица, как говорили еще в XIX веке. Это радостно ловили на экране и этого ждали люди. Холод и мертвенные муляжи не смогли окончательно задавить талант, живительную традицию. И потому, строго говоря, без борьбы уже во второй половине 1950-х явились на экран совершенно иные герои, и иные, новые, юные актерские лица, и иной стиль игры. Алексей Баталов — в «Большой семье» и в «Деле Румянцева». Вячеслав Тихонов — в «Дело было в Пенькове», Михаил Ульянов («Дом, в котором я живу»), в «Солдатах» — неизвестный и удивительный артист с запомнившимся именем — Иннокентий Смоктуновский, чуть позже — Владимир Ивашов в «Балладе о солдате». С ними пришло на экран в новом качестве именно то, что Станиславский называл «жизнью человеческого духа».

Не следует преуменьшать и опасность сопротивления: рецидивы «кинематографа мундиров» долго будут давать о себе знать. И все же десятилетие 50-х завершилось актерским дуэтом высокой чистоты и силы — Татьяны Самойловой и Алексея Баталова в фильме «Летят журавли». Пересмотрите фильм сегодня: вы не услышите ни нотки фальши, каждый кадр будет трепетен и жив, и так же, как в дни премьеры, захватят, проникнут в сердце черные страдальческие глаза Вероники и прощальный взгляд Бориса, убитого солдата, под закружившимися осенними березами фронтовой полосы.

Листки календаря

1953 год

5 марта. Умер И. В. Сталин.

15 марта. Верховный Совет СССР принял закон о преобразовании министерств СССР. Министерство кинематографии вошло в Министерство культуры СССР. Министр кинематографии стал заместителем министра культуры СССР.

30 июня. Умер режиссер В. Пудовкин.

20 августа — 4 сентября. В Венеции проходил V Международный кинофестиваль. Фильму «Садко» присуждена премия «Серебряный Лев св. Марка». Фильм «Возвращение Василия Бортникова» отмечен специальным дипломом фестиваля.

1954 год

13 февраля. Умер режиссер Дзига Вертов.

маленькая храбрая спичка

Е.Л. БАУМАН

До 1956-го оставалось еще два долгих года. Но одна из первых ласточек будущего нового «свободного» кино — картина «Шведская спичка» — как бы походя и невзначай переступала через мертвящие каноны, бросала озорной вызов чинному стилю искусства тех лет.

Когда в 1954 году на экраны вышел фильм «Шведская спичка», уже самое его название вызывало веселое изумление: возможно ли — шведская?! Нынешний наш соотечественник, только на днях удачно прикупивший к итальянским джинсам финскую куртку, теперь, конечно, может взглянуть на это куда хладнокровнее: подумаешь, шведская спичка, делов-то, нас и французской зажигалкой не удивишь. Но тогда, в 54-м, это было в диковинку. И к проблеме импортных шмоток отношения не имело.

За пять лет до того разразилась «космополитическая кампания». То, что трагедией прокатилось по науке и культуре, в быту зачастую отзывалось пошлым фарсом. Дабы не было в умах разброда и шатаний, привычные французские булочки переименовали в городские. Слабительное средство, продававшееся в аптеках под названием «английская соль», видимо, во избежание ослабления у населения бдительности, переименовали в «горькую соль». Непатриотично стало называть английскими, как это повелось у наших бабушек, всем известные застегивающиеся булавки. Еще в 1952 году «Краткий философский словарь» в статье «Космополитизм» обещал нам дальнейшее развертывание борьбы с «низкопоклонством» перед Западом «на всех участках советского идеологического фронта», линия которого действительно проходила на каждом углу — и через прилавок булочной, и через аптеку, а там прямехонько в галантерейный магазин. Что уж говорить о кинотеатрах!

Окончание на стр. 14



Чубиков — А. Грибов, Дюковский — А. Попов

Из старого альбома

Трофейные боевики 30-х и молодое кино соцстран, картины итальянского неореализма и египетские мелодрамы... Все это — и многое другое — шло тогда на наших экранах, восполняя прокатные прорехи, образовавшиеся в период отечественного «малюкартинья».

Вы только посмотрите — какие люди! В каких фильмах! Или и впрямь, что ли, кино в массе своей было тогда как-то лучше, чем теперь, — или, может, мы любили его больше (за неимением телевидения и т. п.)...

Что ни фильм, то восторг, что ни актер, то легенда! Так по крайней мере подсказывает нам ностальгически настроенная память. А скольких еще не вместил этот разворот: Зара Леандр (ее имя у нас почему-то писалось — Цара), Марика Рокк, Радж Капур, Симона Синьоре с Ивом Монтаном, Сильвана Пампанини и Массимо Джиротти — да боже мой, всех разве перечислишь! Иные уже полузабыты, но некоторые имена будут жить, пока живет кино.



Николь КУРСЕЛЬ — в Москве, после грандиозного успеха комедии «Папа, мама, служанка и я»



Аргентинская актриса и певица Лолита ТОРРЕС, завоевавшая сердца советских зрителей в фильмах «Возраст любви», «Жених для Лауры», «Любовь с первого взгляда»



Незабвенный «Мост Ватерлоо»: возвышенная любовь, трагическая развязка и — главное — Вивьен ЛИ с Робертом ТЕЙЛРОМ



Египетская кинозвезда Фатен ХАМАМА («Борьба в долине»). Рядом — юный Омар ШАРИФ, вся голливудская слава которого еще впереди



Джеймс КЕГНИ. «Судьбу солдата в Америке», где он сыграл гангстера-бутлеггера, смотрели по десять — двадцать раз



Жерар ФИЛИП. Мы полюбили его в «Красном и черном», в «Пармской обители», но всего более — в «Фанфане-Тюльпане»



Романтически-меланхоличный Отто ФИШЕР и хрупкая, беззащитная Мария ШЕЛЛ: «Пока ты со мной» (ФРГ)



Король комедии 50-х — ТОТО в фильме «Полицейские и воры»



Джина ЛОЛЛОБРИДЖИДА — комментарии излишни



Джон УЭЙН гарантирует: «Путешествие будет опасным»



Марина ВЛАДИ — неотразимая «Колдунья»



Жан МАРЕ и Даниэль ДАРРЬЕ — «Опасное сходство»



Эррол ФЛИНН — капитан Блад в «Острове страданий». Представьте меч вместо шпаги — и получите кадр из «Приключения Робин Гуда», в которого играли все мальчишки

маленькая храбрая спичка

Окончание. Начало на стр. 11

И вот появилась «Шведская спичка» — симпатичная и развеселая. Ранний чеховский рассказ был мастерски переложен на экран драматургом Николаем Эрдманом и режиссером Константином Юдиным.

Тогда в своей первой в жизни, еще студенческой статье я прилежно отмечала достоинства картины: превосходный актерский ансамбль, метко очерченные образы, тонко воссозданную обстановку действия, верную передачу чеховской интонации. Достоинства немалые, и все они снова подтверждены в 4-м томе «Истории советского кино», вышедшем в 1978 году. Все так. Но кое о чем тогда не говорилось.

Фильм бросал озорной вызов чинному стилю искусства тех лет. В нем была воплощена раскованность души, он непринужденно, как бы походя и невзначай переступал через какие-то мертвящие каноны, его смех таил в себе взрывчатый эффект. Прославленные мастера — А. Грибов, А. Попов, М. Яншин, М. Названов, Н. Гриценко — играли «на всю катушку», с азартом, с видимым удовольствием и великолепной непринужденностью. Молодая Тамара Носова снискала огромный успех в роли, состоящей из одной лишь фразы: «Жила я только с вами, а больше ни с кем». И как же веселила эта немислимо смелая среди засилья ханжества фраза, несколько раз с твердым упорством повторенная беспутной Акулькой! А как смешно произносил Грибов: «убийство купца Портрэтова». Портрэтова! Буква «э», еще недавно объявленная нехарактерной для русского языка («ета эпоха» тут же стали говорить особо примерные школьные учительницы), коварная эта буква высывалась здесь откуда не надо, как бы дразнясь и подмигивая.

Жанр фильма можно было бы назвать пародией на детектив, если бы в те годы нашлось, что пародировать, — детективов тогда практически не показывали и не печатали. Энциклопедический словарь, изданный в конце 1953 года, зачислял современную детективную литературу по ведомству буржуазной, носящей «бульварный характер, рассчитанный на удовлетворение низменных интересов». Нет, не обладатели низменных интересов высмеивались в фильме. Высмеивались прежде всего те, кто в жизни внушал ужас, — служители следственной службы. Обнажалась механика того, как «шьется дело». Мы смеялись, и уже верилось, что раз так — значит, расстаемся со своим прошлым.

«Убийство совершено не с корыстными целями», — важно начинал рассуждать старый Чубиков. «Совершенно человеком интеллигентным!» — тут же встревал его ретивый помощник Дюковский. «Из чего же вы это заключаете?» — «К моим услугам шведская (вот он — криминал) спичка»... И тут же взгляды обращаются на Псекова — как же, местный интеллигент — агроном и механик. Преступник наметился, но сыскай раж тут же вырос: «Убивал, кстати сказать, не один, а трое». Где взять еще двух? Садовник, добровольный доносчик, сейчас же оговаривает камердинера Николашку с неопровержимой логикой: «Кому другому, как не ему?» А вот и недостающая третья фигура — богомольная женщина: «Вы не понимаете? Она, староверка, убила его из фанатизма». Вот и ладненько, осталось убитого найти...

Конечно, это все — от Чехова, это чеховский рассказ, написанный в 1883 году. Из наследия классика взят как бы самый пустячок. Но надо было этот «пустячок» тогда заметить, надо было почувствовать заложенные в нем возможности, надо было их столь талантливо реализовать.

Любопытно, как сработал в фильме криминальный сюжет. Вместо мертвого тела обнаруживается собственной персоной отставной корнет Марк Иванович Кляузлов, никем не убитый, а спрятанный у чужой жены в бане, где он без помех уже две недели осуществлял нахально-гедонистическую программу: «любовь, водка и закуска». Такой вот эксцентрический перевертыш: бестрепетно и со смаком ищут труп, а к ужасу своему, находят живого человека. Живой человек оказывается заспанным, опухшим и пьяным. Но ведь живой же! Уже сам этот факт посрамляет блюстителей закона. Они сели в лужу, они оказались в дураках...

До 1956-го еще оставалось долгих два года. Еще так много всего было впереди — и в жизни, и на экране. А маленькая, храбрая «Спичка» уже засветила свой веселый огонек под серыми сводами следственной камеры и попыталась хоть немного разогнать мрак.

ИГРЫ КОН

Конст. СЛАВИН

Документальное кино 50-х исповедовало «поэтику достижений». Оно скорее заботилось о том, чтобы быть красивым, чем правдивым. И все же в тогдашней кинопублицистике существовали первые, пусть робкие, но честные и серьезные поиски

Рубеж сороковых — пятидесятих... В документальном кино — «генеральные» фильмы — «Победа китайского народа», «Освобожденный Китай», «Владимир Ильич Ленин»... Их ставят в ряд с «Падением Берлина», «Третьим ударом», «Сталинградской битвой». Они — над всем: над зрителем, кинематографистами, критикой. Да и кого интересует чье-то мнение, — ведь фильм одобрил «сам». Сам Сталин! А случись наоборот?! Что стало бы с авторами, со всеми, кто причастен к созданию этих художественно-публицистических лент?

И все-таки. В картинах о Китае (их делали Л. Варламов и С. Герасимов) много неизвестного советской публике. Национально-освободительная борьба народа, героика трудных будней, подробности жизни и быта.

Владимир Ильич Ленин в трактовке М. Ромма, В. Беляева. Главное: собраны все доступные по тем временам кинодокументы о самом Ильиче. Но строгий и, увы, официальный тон «партийного» разговора. Партийного, значит, в сталинско-ждановской трактовке истории КПСС. «Сталин — это Ленин сегодня»... Но вступают в противоречие — живой Ленин и хроника революционных лет, исключая какую-либо возможность использования «засоренных» кадров, то есть там, где Ленин с людьми — рабочими, солдатами, соратниками, попавшими в своем большинстве в число «врагов народа». Поэтому никаких случайных лиц, неопознанных фигур, мятущейся толпы.

Знаменательно одно из свидетельств М. И. Ромма: «Когда я монтировал фильм «Владимир Ильич Ленин», огромное количество драгоценнейшего документального материала, снятого в дни Февральской революции, пришлось забраковать из-за того, что народ, наполнявший улицы, солдаты, рабочие приветствовали кинооператоров, с улыбками глядели в аппарат и махали кинематографистам руками. Эти кадры сразу делали зрелище несерьезным, как бы разрушали иллюзию подлинности величественных документов революции».

Нуные такие кадры дорогого стоят, и, хотя Михаил Ильич относил их к специфике работы документальной хроники, ставилась все-таки одна цель: передать «величественность» документов истории, а не ее дух и правду.

Почти сразу же с фильмом «Владимир Ильич Ленин» М. Ромм и М. Славинская монтируют «Кинодокументы о В. И. Ленине», а после XX съезда партии выпускают их новую редакцию: «Живой Ленин», максимально приблизив образ вождя к людям, массам, сделав, как сказал М. Ромм, из «небожителя» человека. Но и после



XX съезда спецхраны с ленинской пленкой, с хроникой революционных событий стояли под семью замками. И сейчас к ним не так просто подобраться, хотя многое открылось.

...Сороковые — роковые... Но уже пятидесятилетие, а война еще рядом — в каждой семье, в каждой душе, на каждом пепелище. Пришли да и идут еще с войны солдаты, бредут сожженными деревнями, среди руин порушенных городов... Еще впрягаются в плуг вдовы, матери: нет никакого тягла, ни машин, ни быков...

Война еще будоражит сердца, встает в кадрах новых документальных лент. Особенно выделяются, волнуют новизной «Бессмертная юность» (П. Русанов), «Они из Каунаса» (В. Старошас), «Подвиг Ленинграда» (Е. Учитель)... Что их роднит, сообщает и достоверность, и свою, действительно авторскую интонацию? Конечно, стремление сказать правду — суровую, трудную, шаг за шагом, при помощи скупых документов, проследить судьбы безвестных героев войны. К этим лентам своей неожиданно сильной, обобщающей символикой примыкает киноочерк В. Некрасова и Р. Нахмановича «Сын солдата»... А Е. Учитель, вернувшись к главной теме своей творческой судьбы — блокадному Ленинграду, обратился в «Подвиге Ленинграда» к эпизодам из не выпущенного в 1947 году фильма о Ленинграде, который он делал вместе с Р. Карменом. Фильм был запрещен из-за инспирированного тогда Сталиным, Берией, Ждановым «ленинградского дела». А в нем были герои этого «дела»...

Если верить официальной статистике, треть нашего национального богатства была уничтожена войной. Треть — это тысяча семейств десяти городов, семьдесят тысяч сел, тридцать две тысячи заводов, фабрик, других предприятий. 25 миллионов человек остались без крова... А утраченные за войну родственные связи — многие и теперь еще ищут близких... А разорение миллионов семей, потерявших все, что было нажито, заработано потом и кровью...

С горечью думаю об этом потому, что хроника, экранная публицистика послевоенного времени не оставила полной — да что там полной! — даже частичной картины понесенных утрат, страшных горестей наших и бед. Увы, не сказали об этом и такие крупные полотна, как «Незабываемые годы», «Этапы большого пути», «Свет Октября»... Как не сказали правды о страшных драмах деревни в конце двадцатых, в тридцатых годах. Коллективизация, индустриализация, даже война и послевоенные годы прошли под фанфарный марш энтузиастов. А ведь фильмы эти, как и другие подобные юбилейные ленты (близился сороковой Октябрь), хотя и сделаны

ЧИЛИСЬ



«Покорители моря»

были после XX съезда, все еще, как в годы культа, исповедовали «поэтику достижений» и напроочь исключали — даже в лучшие времена «нашего Никиты Сергеевича» — полную и честную правду о сложных, противоречивых этапах большого и тяжкого пути Отечества.

В сущности, документальное кино больше беспокоилось о том, чтобы быть красивым. Не анализируя, не сопоставляя, а декларируя идеи, взгляды, наставляя, добавил бы я. Так, к сорок девятому году в нашем искусстве возобладали черты безотчетной, беспредельной эйфории. В сущности, никаких данных о состоянии дел в обществе мы не имели. Демографы и социологи молчали — да были ли они? И удивительно ли, что экран являл зримый поток бравурных и выпретенных отчетов, возглавив «парад достижений». В особенности это касается очень большой и дорогостоящей серии полнометражных кинолент о республиках и областях. Практически все регионы огромной державы увидели себя на экране. Но узнали ли? И вот парадокс! Все они, столь разные, на документальном экране жили одинаковой жизнью: радостями и свершениями (и только радостями и только свершениями!). И одной и той же заботой: как бы масштабней, эффектней выглядеть в глазах кинокамеры. Выдавая желаемое за сущее, можно ли говорить о каком-то индивидуальном, художественном взгляде, о «субъективной» камере?! О творчестве, о поиске?..

А ведь над фильмами работали мастера высочайшего класса, и, имея они возможность делать свое дело в условиях, хоть чем-то напоминающих наши сегодняшние дни, какую бы мы сейчас имели кинопублицистику!

Справедливости ради скажу, что и в годы самых жесточайших регламентаций верха — и до и после Сталина — случались работы, искренне поэтизирующие простые человеческие чувства, живую, непридуманную жизнь, совестливых героев. Не отсюда ли известное обаяние некоторых обзорных лент М. Слущкого, Р. Кармена, Л. Кристи, М. Каюмова, Е. Учителя?..

Здесь был свой риск, явное отступление от нормы, схемы, а это грозило большой бедой. Вплоть до изгнания из кино. «Уволить из кинематографа» — так дословно и было сказано в приказе Министерства кинематографии СССР о режиссере Л. Степановой (пятикратном лауреате Сталинской премии) после того, как «наверху» был просмотрен ее правдивый фильм «По Краснодарскому краю».

Делая эту статью, я наткнулся на один свой материал из журнала «Искусство кино» (1954 г.), о ростках нового в документальном кинематографе. Позволю себе привести то место, где говорится, что авторы обзорных кинолент боялись жизни, ее преград, представляя людей «в безоблачно идиллической обстановке», гладко

и парадно... Даже в картинах на спортивные темы некоторые режиссеры боялись показывать перипетии борьбы из тех соображений, что это может «дискредитировать» советский спорт... Идеологическая догма тех лет выводила из поля зрения средств массовой информации, а прежде всего кинематографа, стихийные бедствия, пожары, землетрясения. Кто помнит, что поразительные съемки страшного ашхабадского землетрясения, проведенные Р. Карменом и В. Лавровым, были тут же арестованы и, помоему, так до сих пор и не увидели света в полном объеме. Что же говорить о несложившихся судьбах людей, их сомнениях, драмах? Считалось, что одно лишь обозначение тягот создавало неверное представление о нашем образе жизни. И как, скажите, в таких условиях создателям помпезного фильма «Волго-Дон» можно было открыть зрителю, что на великой «сталинской стройке» трудились в основном заключенные... Кто мог об этом помыслить!.. Но зато застолье в честь окончания строительства сняли грандиозное! На десятки метров раскинулись бескрайние, едва выдерживающие напор разнообразных яств и разносолов столы. Знали, кто будет смотреть картину!.. И... весь этот эпизод пришлось переснимать: на столах не оказалось ни ножей, ни вилок!..

В годы культа все срывы и поражения документального кино возникали на почве безотчетной идеализации действительности. Экран терял остроту зрения.

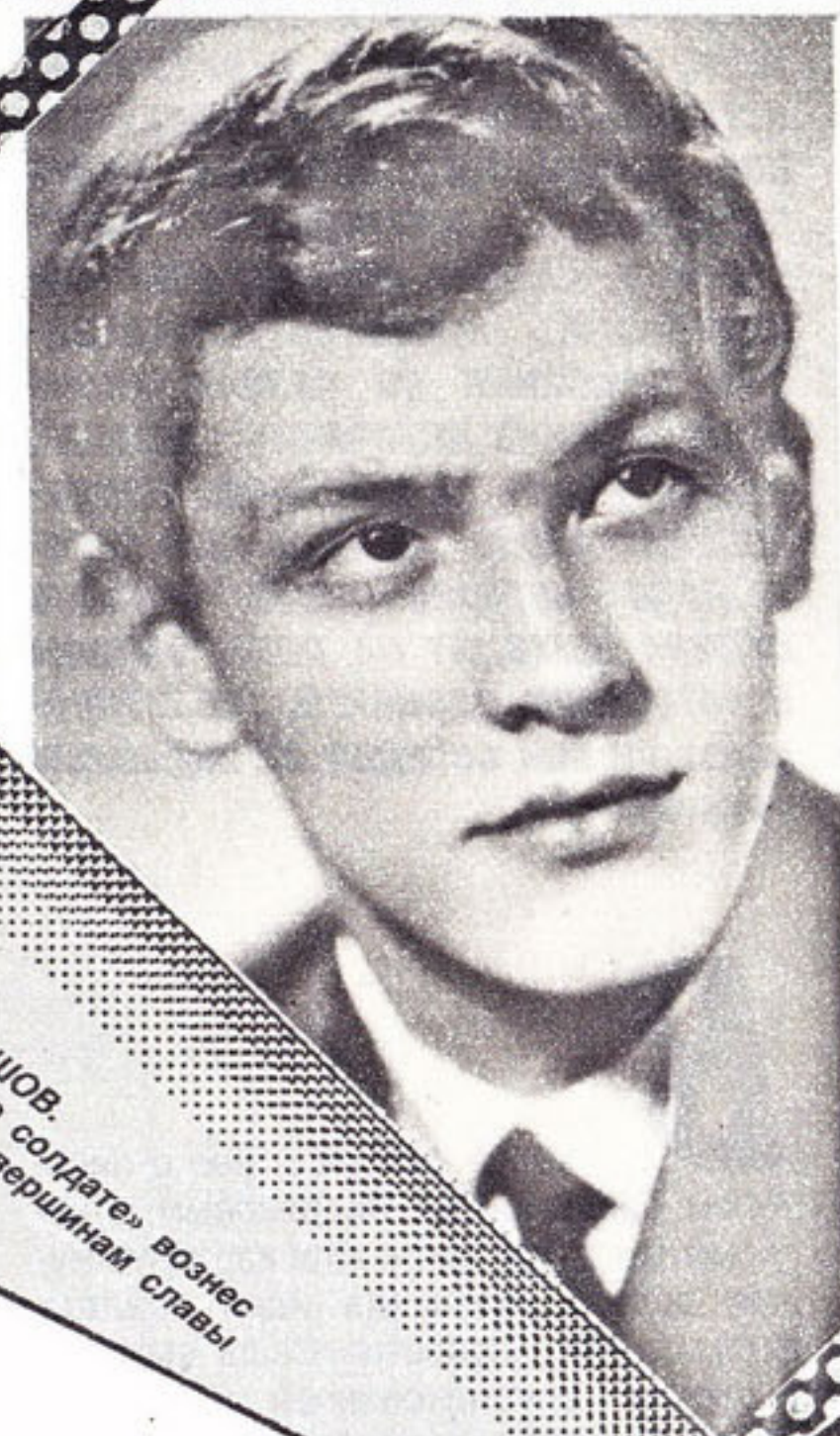
И вот выходит фильм Р. Кармена «Повесть о нефтяниках Каспия». Не так давно, делая фильм о Кармене, я нашел его запись о том, как его пригласили в ЦК (где-то в конце 1951 года) и сказали (приказали?), что нужно сделать большую картину о том, как на Каспии в бурной морской пучине открыли нефть, прямо на море создаются вошедшие в легенду острова. Беспрецедентная, огромная стройка, где люди творят чудеса. Срок... Желательно... за две недели!

Кармен решил — не мог не решиться — на эту, как он сказал мне, «дикую авантюру». Какие там «две недели»!.. А год не хотите?.. А где-то свербило сомнение: а что, если это сам «хозяин» назначил срок... Автор книги о «Нефтяных камнях» И. Осипов по секрету сказал ему, что о таком фильме Сталина просил сам Багиров, что показывал вождю фотографии, что «хозяин» согласился на фильм и даже назвал того (Кармена), кто может его быстро сделать!..

Короче, ситуация была не из легких. Но где там недели!.. Шесть с лишним месяцев просидел Кармен на «морских камнях», и рядом с ним были операторы А. Зенякин, Д. Мамедов, С. Мединский, писатель И. Касумов и даже композитор К. Караев, которому Роман Лазаревич прямо на эстакаду в свайный городок привез рояль. Много они снимали так, как происходило на их глазах. Кое-что домысливали, восстанавливали, ненароком включая в живую атмосферу бурь, пожаров, штормов, смертей... А что всего важнее?.. Жили с людьми одной и той же жизнью. Страшно интересной, удивительно яркой и вдохновенной. Отсюда не просто портреты, запомнившиеся зарисовки нефтяников, а судьбы, полные тревог, исканий.

Из старого
альбома

Блестящий дебют в «Балладе о солдате» вознес
девятнадцатилетнего студента к вершинам славы



Владимир ИВАНОВ.

Блестящий дебют в «Балладе о солдате» вознес
девятнадцатилетнего студента к вершинам славы

...Да, после «Повести о нефтяниках» и ее продолжения — «Покорителей моря» — по-старому делать документальные фильмы уже было почти невозможно. Тем более что близилась «оттепель» пятидесятых годов... И вот свой удар по казенной стилистике парадного самодовольства наносят ленты «Первая весна», «Счастье трудных дорог», «Огни Мирного», «Необыкновенные встречи», «Русский характер», «Мои друзья»...

Рядом с известными именами А. Медведкина, И. Посельского, Р. Григорьева, А. Ованесовой, Е. Учителя под этими фильмами стоят новые, еще мало кому пока знакомые фамилии режиссеров. Особо хотел бы выделить талантливого и бесстрашного Александра Кочеткова, снявшего свой замечательный фильм «Огни Мирного» в труднейших условиях еще только осваивавшейся Антарктиды.

Но самое главное, что пришло на документальный экран в далекие пятидесятые, — резкий поворот к человеку, к личности. Кинокамера, а к ней все чаще, уверенней подключается синхронный микрофон, делает попытки передать движение души людей, их искреннее стремление осознать свое место в жизни. Не потому ли тогда в документалистику приходят — и с большей охотой — одаренные мастера публицистики, литературы, театра — В. Некрасов, А. Аджубей, И. Андроников, С. Образцов, И. Горелик, Э. Казакевич, Р. Рождественский, А. Марьямов, Е. Воробьев, И. Касумов, К. Симонов...

Документальный фильм — и об этом столько уже сказано! — волнующее, вечно молодое и нелегкое искусство. И теперь, и всегда. Как у Вертова: «...Киноглаз выражает стремление с помощью кинокамеры лучше увидеть и понять постоянно изменяющуюся действительность». И как не сказать, что творческий поиск, прорыв кинокамеры второй половины восьмидесятых в самую суть процессов социального, нравственного, демократического обновления наших общественных сфер создает совершенно новое — другое кино. Но столь ли оно отлично от первых, пусть робких, но все же честных, серьезных поисков, открытий, откровений публицистики пятидесятых?.. Да, очень, скажете вы: теперь мы другие — период наивных игр в публицистику, «в документ» кончился. Раз и навсегда. Пришла пора другого видения, иного ощущения реальности. А значит, «другого» кино... Но при всех удачах и новациях как ему все же недостает, мне кажется, своей «Повести о нефтяниках», своей «Первой весны».

Пока — недостает.

1956 год. Казалось, что правде открыты все дороги. Авторы считали, что их картина, отражавшая острейшие процессы в общественной жизни того времени, будет вкладом в начавшуюся перестройку. Фильм посмотрели «наверху», и... началась жесточайшая кампания по разоблачению этой «идейно порочной» картины. «Тугой узел» М. Швейцера пролежал на «полке» 32 года (это своего рода «ветеран» полки) и лишь сейчас выходит на наши экраны в авторском варианте. Гарантированы ли мы сегодня от подобных «ошибок»?

В конце 1955-го у нас с писателем Владимиром Тендряковым, с которым мы тогда закончили картину «Чужая родня», возникла идея сделать фильм по его повести «Саша выходит в люди», опубликованной в «Новом мире». Повесть появилась накануне XX съезда партии, Тендряков остро и сильно отразил процесс осознания обществом необходимости принципиальных перемен в жизни. Образ главного героя — секретаря райкома Павла Мансурова — был воспринят тогда как социально-психологическое явление: у литературоведов возник даже термин — «мансуровщина».

Мансуров, вступая в высокую должность, мечтает стать настоящим, рачительным хозяином в своем районе, а не заниматься механическим, бездумным выполнением директив «верха». Но проходит время, и Мансуров изменяет данному слову. Теперь главным для него становится личное преуспеяние. Он принимает обязательства, непосильные для района, но зато чрезвычайно выгодные обкомовским деятелям. Дальше — больше: грубым административным нажимом он доводит до самоуправления одного из председателей колхоза. И, почувствовав, что может избежать наказания, продолжает выслуживаться перед руководством. Он вступает в конфронтацию со своим бывшим другом Гмызиным, не гнушаясь в борьбе самыми недостойными методами...

В стране в тот период возникло ощущение тугого узла подобных конфликтов, который пришла пора разгрызть зубами, настолько он туго затянут... Работа над картиной началась сразу же после XX съезда. Нам казалось, что это будет нашим вкладом в намечавшуюся тогда перестройку. Мы работали темпераментно, быстро, в настроении оптимистическом и боевом. Артистов выбрали очень хороших: Игната Гмызина играл Николай Сергеев, Мансурова — Виктор Авдюшко.

Однако, поскольку Авдюшко был и как человек, и как актер очень обаятельным, подкупающе положительным, директор «Мосфильма» Иван Александрович Пырьев боялся, что зритель не поверит в «отрицательность», в перерождение его героя и начнет искать иные причины происходящих с Мансуровым перемен, нежели его личный конформизм. Впрочем, как потом стало ясно, многих тогда пугала мысль, что весь драматизм «тугих узлов эпохи» лежит в закономерностях объективной действительности, а не в свойствах конкретной личности. Короче, Пырьев категорически возражал против канди-



Саша — О. Табаков
Фото С. Нечаева

Михаил ШВЕЙЦЕР: КАК ЗАТЯГИВАЛСЯ ТУГОЙ УЗЕЛ

датуры Авдюшко. Он даже потребовал от нас с Тендряковым расписки, что всю ответственность за приглашение этого актера на роль Мансурова мы берем на себя. И мы ему этот документ тут же дали... К концу года мы картину сделали и сдали ее студии раньше срока. Фильм был принят очень хорошо, с микроскопическими — не поправками даже, а рекомендациями. Мы их выполнили, и студия отправила фильм в Гнездиновский переулочек, где находилось Главное управление по производству фильмов.

Прошел месяц, и Тендряков решил это дело как-то прояснить. Офицер, не так давно пришедший с войны, он с непосредственностью, свойственной фронтовикам, обратился в ЦК партии с письмом: мы, дескать, сделали фильм, с нашей точки зрения, боевой, актуальный, а вот в Гнездиновском переулочке так долго не дают ответа. Тогда казалось, что правде открыты все дороги... Прошло еще около месяца, и ответ пришел. Фильм просмотрен «наверху» (его смотрели Каганович, Молотов и Шепилов, который тогда занимался вопросами идеологии) и подвергнут страшнейшему разгрому. В Гнездиновском переулочке тотчас же оценили картину как идейно порочную. На «Мосфильме» была развязана крупнейшая кампания по ее разоблачению. Студия отчаянно спасала свое политическое реноме, поэтому администрация считала своим долгом диктовать любые переделки. Моей жене было сказано: «Что вы, Софья Абрамовна, говорите о такой чепухе, как сохранение каких-

то там эпизодов — вашим мужем интересуются органы Госбезопасности!»

Мы как могли свои позиции отстаивали, Михаил Ромм и Юлий Райзман пытались защитить картину. Собрался уникальный худсовет, на котором присутствовало очень много писателей, в том числе А. Твардовский, М. Алигер, К. Паустовский, Э. Казакевич. Твардовский высказался: «Очень важно, что критика, скажем, районных руководителей всяких порядков, всякого такого организационного догматизма... всех тех норм правления, она исходит из столь независимых, настоящих, глубоко коммунистических начал, что здесь нет опасности, что этой критикой заслонили сущее и значительное. Общее настроение народной массы, общий тонус — идут с такой силой, что хочется всплакнуть восторженно. Это художественность ряда публицистического, но в высоком его значении».

Тем временем Главное управление по производству фильмов разродилось документом, требующим «кардинальной переработки идейно порочной картины». Нам вменялся в вину неправильный показ «взаимоотношений руководителей партии и рядовых коммунистов, партии и народа». Требовалось выхолостить из картины все то, что мы считали ее политическим, гражданским пафосом, ее главным достоинством. «Мансуровщина» должна быть показана как уродливое исключение из общего положения дел в нашей партии», «требуется новая трактовка образов секретаря обкома Курганова и других партийных работников, действующих

в фильме»... И так на нескольких страницах, скрупулезно, по пунктам: уже в первой сцене зритель должен был ощутить, что положительный секретарь обкома сомневается в Мансурове, не доверяет ему; требовалось, чтобы Мургин, председатель колхоза, закончивший с собой, не выглядел жертвой, вызывающей сострадание; требовалось исключить реплики, намекающие на то, что партийные работники «сверху» давят на низовых; реплика о том, что честному человеку с партбилетом жить нелегко. Требовали даже музыку переписать, сменив «тревожную и мрачную» ее окраску на «светлую и оптимистическую».

Мы вынуждены были совершить все требуемые преобразования. Вместо Емельянова в новом варианте фильма секретаря обкома играл сугубо положительный Перевозов; Мургин умирал от сердечного приступа, — переволновавшись; все партийные работники стали идеальными, даже сам Мансуров оказался вполне заслуживающим сочувствия. На первое место выдвинулся образ Саши (О. Табаков), сына покойного предрайкома, чью трудовую деятельность сопровождала музыка «лириче-

Мансуров — В. Авдюшко,
Гмызин — Н. Сергеев



ская, оптимистическая, философская».

Фильм назывался теперь «Саша вступает в жизнь». Он был принят и выпущен в прокат.

С тех пор я дал клятву, что фильмов о современности никогда в жизни больше делать не буду.

Картину «Тугой узел» много раз смотрели вновь приходящие руководители Госкино и студии, но никто не решился ставить вопрос о ее выпуске, настолько она представлялась шокирующей.

Счастье, что фильм сохранился, и конфликтная комиссия Союза кинематографистов занялась его судьбой. Фильм сделан в определенной эстетике своего времени, возможно, устарел. Но зато в нем есть та искренность, правда и вера, которые, мне кажется, не стареют.

Хочу еще рассказать о разговоре, который произошел между Твардовским и Хрущевым. Твардовского прочли на пост секретаря Союза писателей, а он отказывался. В числе других причин он назвал и ситуацию с разгромом «Тугого узла». На что Хрущев ответил, что не против выпуска фильма, но его уже нет. И произнес сакраментальную фразу, дамокловым мечом все время висящую над художниками: «Я не понимаю, где авторы фильма видели то, что показали». Тогда Твардовский предложил: давайте мы сядем не в вашу машину — длинную, черную, а в мою, я вас повезу и покажу, где это происходит... Хрущев его предложением не воспользовался...

Записала
Н. МИЛОСЕРДОВА

Лет пять тому назад попала мне в зарубежном журнале статья о последних годах жизни Джонни Вайсмюллера. Он поселился в Акапулько, писал репортер, существует на пособие, практически нищенствует. С фотографии на журнальной странице смотрело изможденное старческое лицо с выступившими скулами, впалыми щеками, с потухшим взглядом. Печально подумалось: и кумиры не вечны. Он действительно был кумиром — Джонни Вайсмюллер, Тарзан, герой детства таких, как я, — пятидесятилетних...

Представьте белорусское село конца сороковых — начала пятидесятых. На трудовень выдают 100 граммов зерна (прописью: сто граммов). В год нужно выработать больше ста трудовень — иначе отрежут приусадебный участок. Легко подсчитать: работая целый год, колхозник получал за это десять с половиной — одиннадцать килограммов зерна. Негусто — даже одному человеку ненадолго хватит.

Деревня наша не убивалась над своей бедностью, а жила в атмосфере Бежина луга — не эйзенштейновского, тургеневского. На много километров тянулась за древней болотистой, безлюдная равнина, поросшая густым кустарником. В этих белорусских «джунглях» — правда, по составу растительности и фауне они, конечно, отличались от тех, где совершал свои подвиги герой Джонни Вайсмюллера, — существовал предмет нашей тайной гордости и неподдельного страха: таинственный «огонек». Каждую ночь появлялась в кустарнике светящаяся точка, стремительно перемещавшаяся среди зарослей. Учителя в школе толковали что-то о водородных соединениях фтора, возникающих при гниении органических остатков и способных самовоспламениться. Такие объяснения во внимание никто не принимал. Мы больше верили одному деду, который рассказывал, как в юности пас лошадей в ночном и увидел светящийся шар, пlying над землей. Рассказчик попытался разбить его уздечкой, шар распался, но вскоре собрался снова. Рассказчика потом скрючило — еле отошел.

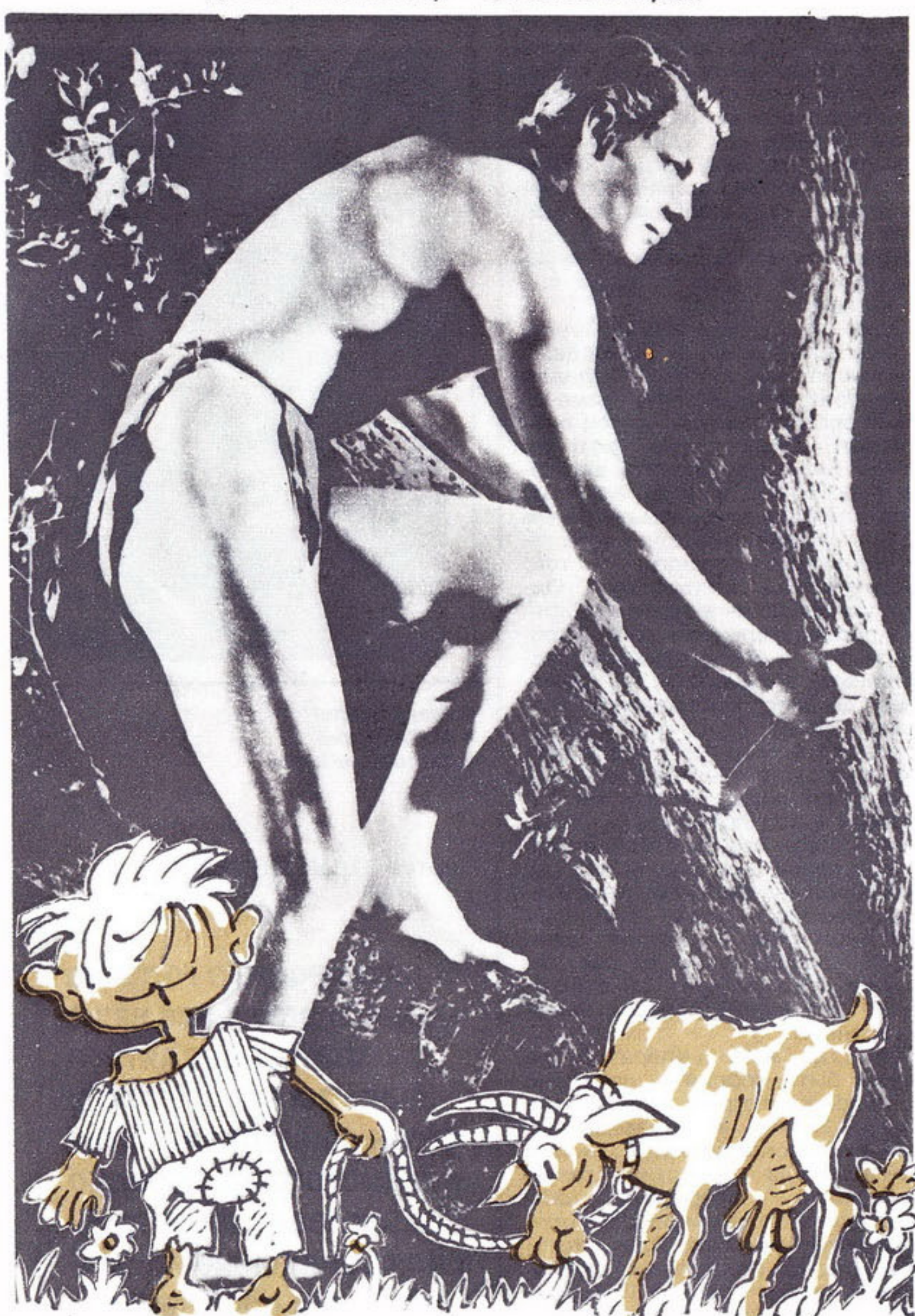
А еще начали «обновляться» иконы. Почерневшие, закоптившиеся и, что греха таить, засиженные мухами, они вдруг становились блестящими, чистыми. Обновления происходили в соседних деревнях, наша же никак не удавалась чуда. Но, наконец, и у нас оно случилось: народ двинулся к дому, где висела виновница торжества, но из сельсовета прибыло начальство и к избе никого не подпустило. Люди не расходились, и я, пристроившись к одной из групп, слушал, как молодая колхозница рассказывала, клянясь, что все — правда, будто над Моквой разверзлось небо и виден престол господень, с которого Всевышний неодобрительно поглядывает на столицу всех столиц и особенно на то место, с которого, как мы тогда считали, начинается земля.

Атмосфере Бежина луга, вероятно, способствовало то, что ха-

ЭТИ ВЕЛИКОЛЕПНЫЕ ГЕРОИ НА БЕЖИНОМ ЛУГУ

Влияние киномифов на сознание человека двадцатого столетия столь велико, что порой они могут соперничать в этом отношении с мифами политическими, — которыми так богат наш век, — а временами даже становятся более реальными, чем сама реальность.

Джонни Вайсмюллер — знаменитый Тарзан



рактернейший феномен современности — информационный взрыв — до нас практически не дошел. О телевидении мы и слыхом не слыживали, радио не было — только редкие умельцы из мальчишек мастерили детекторные приемники и восхищались далекими голосами дикторов. Наша связь со «страной героев, страной мечтателей, страной ученых», как пелось в популярном «Марше энтузиастов», обеспечивалась газетами и кинопередвижкой. Она приезжала два-три раза в месяц — на телеге, которую торжественно тащили неухоженные колхозные лошади. Во время сеансов за стеной тархтел движок. Он часто портился, поэтому сеансы откладывались на завтра, а порой досмотреть картину до конца так и не удавалось.

Из небогатого тогдашнего репертуара к нам, естественно, привозили «Клятву», «Сталинградскую битву», «Молодую гвардию», «Кубанских казаков» и бестселлер тех лет — «Свадьбу с приданым». Каким-то чудом, столь же необъяснимым, как и наши обновляющиеся иконы, среди этой продукции оказались обросшие слухами, предвараемые восторженной молвой четыре серии «Тарзана».

Об иконах, о разверзшемся над Москвой небе, о таинственном «огоньке» я пишу не только для того, чтобы обрисовать местный колорит. Дело не в нем, а в царившем у нас, да, конечно, не только у нас, настроении: мы жаждали чудесного, нам нужны были мифы и легенды. Источником их еще служило непосредственное окружение, среда, природа, как десятки и сотни лет тому назад. Ныне, в эпоху телевидения, чудесное как бы отодвинулось от нас, переместившись в Бермудский треугольник или в космос.

Визиты передвижки, более, правда, частые, чем нынешние появления НЛО, воспринимались отнюдь не «кинообслуживанием населения» — они удовлетворяли нашу тягу к мифам. Тогдашний репертуар обрушил на воображение наше и незрелые умы две мощные легенды — миф Сталина и миф Тарзана. Последний больше соответствовал царившей у нас атмосфере Бежина луга и больше пришелся ко двору — не потому, что наша деревня оппозиционно была настроена к режиму, а совсем по другой причине.

Тарзан появился сначала как литературный герой: в 1914 году вышел первый роман о нем, написанный Эдгаром Райсом Берроузом. Новый герой возник именно в то время, которому был нужен, — на пороге первой мировой войны, но главное — на заре индустриального, технократического общества. Тарзан, слившийся с природой, как бы стал ее самосознанием и орудием ее защиты от надвигающейся цивилизации. Через пять лет после выхода романа появился фильм о Тарзане (еще немой, разумеется) — первый из огромной серии. В 1932 году, в разгар Великой экономической депрессии, Тарзана впервые сыграл Джонни Вайсмюллер — самый знаменитый исполнитель этой роли. Людям опять понадобился Тарзан как перспектива иного существования — альтерна-

Листки календаря

1955 год
4 апреля. В Канне открылся VIII Международный кинофестиваль. Премии получили советские фильмы «Герои Шипки», «Ромео и Джульетта» (балет), «Большая семья», «Золотая антилопа», а также балерина Г. Уланова.
25 июля. В Москве открылся первый в стране кинотеатр широкоэкранного фильма — «Художественный».
17—23 октября. Первая в СССР Неделя француз-

ских фильмов («Красное и черное», «Фанфан-Тюльпан», «У стен Малапаги», «Их было пятеро», «Тереза Ракен», «Тень и свет», «Плата за страх», «Беглецы»).

Об итогах кинематографического года: «В числе шестидесяти пяти картин, созданных мастерами киноискусства в течение 1955 года, более половины посвящено современности. Скажем сразу, что это кажется нам явлением глубоко поло-

жительным. ...Но посмотрим, что же это за картины, и радость наша значительно умирится: «Девушка-джигит», «Дочь степей», «В квадрате 45», «Тень у пирса», «Доброе утро», «Золотые яблоки», «Ляна», «Новоселье», «Призраки покидают вершины», «Сестры Рахмановы», «Следы на снегу», «Чемпион мира», «Случай с ефрейтором Кочетковым», «Счастье Андруса», «Опасные тропы», «Свин пастуха», «Звезды на крыльях»...»

(Л. Погожева)

тивного промышленному миру. Канонические мотивы эпопеи в фильмах с Вайсмюллером оказались как бы подчеркнутыми, заостренными, выпяченными. Здесь стало особенно ясно, что с помощью Тарзана природа защищается от людей вообще, от людей как таковых. Тарзан борется не только с корыстными и жадными европейцами, он враждует и с местным африканским населением, ставя себя тем самым вне рамок человеческого сообщества и оказываясь «на стороне» природы. Вместе с тем этот изгой не может существовать без института, свойственного, правда, не только человеку, но чуть ли не всем позвоночным, а именно — без семьи. От серии к серии Тарзан обрстал спутниками жизни. Сначала появилась Джейн, спасенная чуть ли не из котла дикарей, затем — малыш, чудом уцелевший при авиакатастрофе и подобранный «королем джунглей». Тарзан, Джейн и Малыш, собравшись вместе, образовывали как бы святое семейство джунглей.

Успех фильмов с Джонни Вайсмюллером предопределило не только время кризиса, но и сам исполнитель. Автор статьи, которую я упомянул вначале, писал, что на экране актер сохранил чистоту, присущую простодушным людям, — и привел слова Вайсмюллера: «Мне платили за то, что я лазал по деревьям. Кроме того, нужно было плавать — все это каждый делает с удовольствием. У меня оказалось немного реплик: «Я — Тарзан», «Ты плохой». В общем, было весело». Простодушная, чистосердечная вера в то, что играешь, как воздух необходима исполнителям подобных ролей. Затаенная издевка, ироническое подмигивание, вялый автоматизм действий зрителем не прощаются.

Мог ли не восхитить нас герой, с наслаждением делающий то, чем занимались мы каждый день, и делающий это в тысячу раз искуснее, чем мы? Думаю, что в тогдашнем триумфе Тарзана был повинен еще один важный мотив. Тарзан, несмотря на всю свою условность, был близок нам, казался своим, поскольку принадлежал миру природы, с которым и наша связь еще не расторглась.

А вот реальность, которую воплощал собой экранный Сталин, была, как небо от земли, далека от наших ста граммов зерна на трудов день, от наших полей, скорее похожих на плантации сурепки и васьков, чем на посевы ржи и овощей. Экранный Сталин, олицетворяющий светлое будущее; которое должно было сиять нам в тысячи крат ярче, нежели наш захолустный, подозрительный с точки зрения науки «огонек», являлся, как я теперь думаю, фигурой куда более мифологичной и условной, чем Тарзан.

Что так он действительно воспринимался кое-кем, свидетельствует статья французского критика Андре Базена «Миф Сталина в советском кино», впервые опубликованная в 1950 году. Разбирая наши фильмы о войне, автор статьи несколько иронично анализировал характерную для них сюжетную конструкцию. С особой четкостью, по мнению критика, она выражена в «Сталинградской битве». Действие здесь выстроено как бы на двух полюсах — театр военных действий и сталинский кабинет. Первый полюс — «это несколько аморфная картина войны, без ярких, выразительных деталей и остротимого развития; нечто вроде человеческого и машинного катаклизма, столь же беспорядочного с виду, как муравейник, развороченный ударом ноги». Другой полюс: «Сталин в одиночестве размышляет над картой и после медлительного,

но интенсивного раздумья, а также нескольких затяжек из трубки решает, какие меры нужно предпринять». Так изображаются, заключает Базен, лишь мифологические герои, назначение которых состоит в том, чтобы упорядочить мир, вывести его из состояния аморфности и хаоса.

Мифологизация нового демиурга, пишет критик, на экране производится с соблюдением всей традиционной обрядности. В «Клятве» после смерти Ленина охваченный бурей чувств Сталин бродит по парку в Горках и слышит обращенный именно к нему голос — будущий вождь получает Скрижаль Завета. Потом «...Сталин поднимает глаза к небу. Между ветвями елей пробивается солнечный луч и освещает лоб нового Моисея. (...) Свет нисходит сверху. И, конечно, знаменательно здесь то, что получателем этого марксистского благовещения оказывается один Сталин, хотя апостолов было двенадцать».

Если сопоставить экранных героев тех лет — Тарзана и Сталина, — окажется, что объединяет их мифологичность образов, во всем остальном они представляются антиподами. Один — простой и свойский, другой витает где-то высоко над нами, предопределяя цели, снабжая мудрыми предначертаниями. В этой выси он теряет соизмеримость с обычным, рядовым человеком. Помню, как удивленно зашелестел у нас зал, когда в одной из сцен «Падения Берлина» Сталин окапывал в саду деревья. Поразило то, что великий вождь трудится, будто колхозник, спускаясь тем самым на наших глазах со своих высот на земную юдолю.

Один герой олицетворял Природу, был естествен, как Природа, — произносил мало слов, издавал нечленораздельные звуки, замечательно бегал и прыгал. Другой олицетворял собой Идею, которая должна была преобразить аморфную и хаотичную природу, а потому хотел казаться глубокомысленным и мудрым, совмещившим в себе героя, мечтателя и ученого, — из того самого «Марша энтузиастов». Однако для создания эффекта мудрости и пронизательности он все время прибегал к неким фокусам, рассчитанным, в сущности, на доверчивое детское воображение: например, когда с одного взгляда определял в «Клятве», что у первого советского трактора не в порядке свечи; когда тут же, как заправский герой полей, садился на трактор и вел его по Красной площади, а перед мысленным взором, как и положено Великому Мечтателю, возникало видение неисчислимого множества тракторов, означавших собой именно то светлое будущее, которое ждет всю страну, однако для нашей деревни никак не наступает.

Там, где есть император, не должно быть короля — примерно так говорится в одном из рассказов Бабеля. Кто-то в неизведанных глубинах бюрократической машины кинематографа допустил такую возможность — разрешил, чтобы в нашем воображении рядом с олицетворением великой Идеи, которому следует поклоняться, существовало олицетворение Природы, которое можно просто любить. Решение неизвестных мне деятелей проката заставило оба олицетворения сойтись в наших умах и вступить в неравный бой. Ничуть не кривя душой, я до сих пор считаю это решение парадоксальным и смелым. С чувством истинного удивления приходится констатировать, что в ту далекую эпоху, которая нам кажется беспросветно мрачной, могли случаться столь парадоксальные противоборства. Теперь о них вспоминаешь с улыбкой — отнюдь не печальной...



«...алмаз блеснет со дна своей чистой гранью»

Анджей Вайда



С. Миккульский и М. Глинский в фильме «Канал»

Сергей ЛАВРЕНТЬЕВ

В пятидесятые годы на наших экранах все чаще стали появляться фильмы европейских стран социализма. Этот кинематограф, нередко затрагивавший острейшие социальные и нравственные проблемы — и добившийся к концу десятилетия значительных художественных успехов, — заставлял нас по-новому взглянуть на многое и в нашей собственной жизни.



З. Цибульский в фильме «Пепел и алмаз»

Перечитывая сегодня многочисленные газетные и журнальные обвинения в адрес выдающегося польского режиссера Анджея Вайды — подобными статьями пестрела наша кинопресса 1981—1982 годов, — я вдруг подумал, что гнев и ярость данных публикаций вызваны не только общественной позицией Вайды в период польского кризиса и не только фильмом «Человек из железа», который авторы статей, обличая, не анализировали. Истоки праведного возмущения, думаю, находятся дальше во времени. В сущности, 1981 год лишь предоставил удобный повод для того, чтобы наша пресса наконец откровенно высказала официозную точку зрения на феномен Вайды.

Вспоминаются снисходительные усмешки умудренных патриархов отечественного киноведения все в том же 1981 году: «Мы ведь говорили! Мы ведь предупреждали!»

Действительно, предупреждали. Да когда еще! В пятидесятые годы появилась знаменитая трилогия «Поколение», «Канал», «Пепел и алмаз», которая вывела Вайду в ранг классиков мирового кино. Действие этих картин разворачивалось во время войны и сразу после ее окончания, а героями были ребята, чья юность волею судеб пришлась на переломный момент Истории. Фильмов о том, как юные патриоты боролись с фашизмом, тогда было много. И в Советском Союзе, и в Восточной Европе, и в Западной. Почему же именно эти три ленты стали классикой? Почему по мере выхода картин нарастающая страстность «хранителей устоев» сменялась страстными обвинениями в адрес режиссера, который, дескать, пытается «поступить по принципам»? Почему, наконец, те, кто видел эти фильмы тогда (да и в более поздние годы), вспоминают о них как об одном из наиболее сильных кинематографических потрясений?

Варшавская премьера «Поколения» состоялась в январе 1955 года. В сентябре того же года (!) был уже готов русский вариант фильма. Советские люди, таким образом, увидели картину в самый канун XX съезда. И думаю, не будет ошибкой предположить, что сама кинематографическая структура «Поколения» явилась зеркальным отражением общественной ситуации в социалистическом мире, суть которой заключалась в том, что старое мышление еще главенствовало в жизни, но всем уже было ясно — очень скоро ему на смену придет что-то новое и обязательно лучшее.

В картине, снимающейся в 1954 году (а сценарий писался и утверждался еще ранее), есть вроде бы все, «что нужно». Молодой рабочий паренек, проходящий путь от стихийного протеста против оккупантов к сознательной и непременно подчиненной Центру борьбе с ними. Мудрый рабочий средних лет, с помощью азов марксизма открывающий нашему герою суть и смысл капиталистической эксплуатации. Юная подпольщица, пылко произносящая зажигательные речи: «Товарищи рабочие! Вступайте в Гвардию Людову! Она одна борется за свободу польского народа!» Представитель Армии Крайовой — уж такой нехороший, что с одного взгляда понятно, кто борется с фашистами «правильно», а кто — нет.

Непреодолимые тогда сценарные шаблоны наличествуют в ленте. Но даже при сегодняшнем просмотре невооруженным глазом можно разглядеть, как режиссер-дебютант вырастает из сценария, снимая не совсем ту картину, которая, видимо, планировалась.

Герои фильма отчаянно молоды, и антифашистская борьба для них опасное и захватывающее Приключение. Даже Стах, главный герой, идет в Сопротивление не столько под влиянием политэкономических бесед с наставником, сколько поддавшись обаянию Дороты, прелестной представительницы Центра. А когда в еврейском гетто Варшавы вспыхивает восстание и на квартиру к одному из героев, Янеку, приходит его друг Абрам, наш вдохновенный борец с оккупантами мнется, не зная, как бы попрощнее отказаться спрятать несчастного приятеля...

Вместо лабораторно сконструированных идеальных примеров для подражания советский зритель увидел в «Поколении» живых людей, которые вели себя совсем не так, как надлежит «положительным героям» догматического кинематографа.

Но это еще не все.

Юные антифашисты отдают свои жизни во имя святого дела. Но как же, черт возьми, несправедливо, что погибают именно эти сильные, здоровые, светлые парни и девушки! Акцентировав наше внимание на моменте жертвенности, Вайда первым в социалистическом кинематографе восславил не плакатный героизм, а пронзительность самопожертвования, кажущаяся нелепость которого есть на самом деле — момент истинного величия духа.

Из старого альбома

«У стен Малапаги» — потрясающий фильм, открывший нам, наконец, Жана ГАБЕНА. Рядом — Иза МИРАНДА



...Все выше взбегает по подъездной лестнице Янек, спасаясь от погони, все ближе спасительная дверь на крышу. Сейчас он ее откроет... Но на двери — решетка и массивный замок. Спасения нет. И тогда парень бросается в лестничный пролет...

...И как же прекрасна была первая ночь любви Стаха и Дороты! Наутро все казалось новым, удивительным, необычным. Сама подпольная борьба обрела для них другой смысл... Парень пошел за хлебом, а вернувшись, увидел, что возлюбленную уводят люди в кожаных плащах. И хочется бежать, защитить Дороту, вырвать ее из лап смерти. Но Стах стоит на месте, только в глазах — ужас и тоска...

Да и сам беспокойно-неуравновешенный тон режиссерского повествования, сама мятущаяся камера, рождающая стиль, который впоследствии будет назван «вайдовским барокко», сама неприглаженная кинематографическая фактура свидетельствовали о рождении нового кино, нового языка, нового режиссерского имени.

Но если зрители «Поколения» лишь чувствовали, что за отмеченными зоркой критикой «мрачными тонами» ленты скрывается что-то неизведанное и достойное пристального внимания, то «Канал», показанный в Москве на молодежном фестивале 1957 года, настолько всех ошеломил, что для анализа своих чувств необходимо было сначала оправиться от потрясения.

Москвичи смотрели вторую картину Вайды в обстановке праздника. Прошел XX съезд, рухнул окончательно (все были уверены в этом!) мир лжи и соглашательства. Многочисленными толпами ходили по улицам и площадям столицы гости фестиваля. Смеялись, пели, спорили, завывали знакомства и любовные романсы. И вдруг среди этого пиршества раскованности и свободы —

— руины восставшей Варшавы, горстка людей, пытающихся спастись в разветвленной подземной канализационной сети, и голос диктора: «Вот они, герои трагедии. Смотрите на них внимательно. Это последние часы их жизни...»

Трагедия. Зрители того времени знали о расцвете этого жанра в античном мире, восхищались трагедиями Шекспира. Но мысль о том, что законы жанра могут быть приложимы к событиям новейшей истории, не была еще привычной массовому сознанию.

И уж совсем неожиданный трагедийный нот был в разговоре о Варшавском восстании. Ведь о нем либо не упоминали вообще, либо говорили как о необдуманной, неподготовленной и несвоевременной акции, которая не могла достичь цели, ибо была организована все той же Армией Крайовой, которую так рьяно обличали герои «Поколения».

Всего год с небольшим отделяет вторую картину Вайды от первой, но за это время в Польше произошли бурные события, изменившие наконец официальное отношение к многочисленным бойцам АК. «Канал» стал кинематографическим памятником их мужеству и страданиям. Экспрессивная взвинченность стилистики фильма была обусловлена не только остротой драматургической ситуации. Именно такая кинематографическая форма оказалась необходимой для выражения новых социальных идей.

Образ смерти, настаивающей человека в ту секунду, когда он уже уверовал в спасение, столь сильно «прозвучавший» в одном из эпизодов «Поколения», станет главным в «Канале». Этот образ явится ключом для предпринимаемого Вайдой во всех своих картинах исследования польского национального характера, проблемы романтически-благородного польского героизма, исторических судеб своей многострадальной страны. В основе ставшего классическим словосочетания «Пепел и алмаз» тоже лежит этот образ.

В следующем, пятьдесят восьмом году «Канал» вышел в советский прокат, а в Польше, да и во всем киномире уже кипели страсти вокруг следующей картины Вайды. Отголоски этих словесных баталий быстро докатились до страниц наших киноизданий, а самой картине пришлось ждать выхода на советские экраны целых семь лет.

В 1958 году «Пепел и алмаз» был определен нашей критикой как ревизионистское произведение. Иной официальной оценки в ту пору быть и не могло. Борьба с ревизионизмом стала тогда главной задачей нашей критики, и картина Вайды с догматической точки зрения являла идеальный пример для обличения.

Герой ленты Мачек Хелмицкий — воин Армии Крайовой, что, как вы понимаете, уже нехорошо. Ведь был уже «Канал», зачем же опять? Ну, конечно, можно признать их некоторые заслуги в войне, но ведь они же боролись с народной властью! И как раз этот момент их деятельности интересует постановщика «Пепла и алмаза». Мало того — центральный герой фильма, на наших глазах убивающий двоих активистов новой власти и готовящий покушение на третьего, который и вовсе партийный секретарь, вызывает не просто сочувствие. Он вызывает сострадание и предстает трагической жертвой, запутавшейся в хитросплетениях Большой Истории.

В 1958 году наша официальная критика, возвращенная на сталинских догмах, просто не могла возвыситься до сострадания к Мачеку Хелмицкому. А тот факт, что поляки увидели в фильме глубочайшее художественное постижение человеческой сущности политических процессов, трагизм национальной судьбы, трактовался как проявление «политической незрелости» и «абстрактного гуманизма». Умудренные советские критики клеймили Вайду как отступника, «скатившегося в ревизионистское болото».

И даже когда в 1965 году фильм наконец появился на наших экранах, «Комсомольской правде» пришлось терпеливо разъяснять недоразумения читателям, что не восхваление врагов народной Польши тема картины, а исследование психологии человека в ситуации разламывающегося мира. «Нет, не алмаз, а только пепел» — так называлась рецензия в «Советском экране», автор которой картину поддерживал. Выпустив картину, признав ее шедевром мирового кино, мы все-таки так до конца и не приняли ее концепцию. Пепел — да, конечно, безусловно. Но вот алмаз, который должен к тому же блеснуть из-под пепла «своею чистой гранью», — это, знаете ли...

Так и пытались мы долгие годы корректировать Вайду, объяснять его заблуждения, говорить о «противоречиях большого художника». 1981 год положил конец этим трудам. «Болото ревизионизма» превратилось в обличительных статей в «лагерь контрреволюции». И все опять стало ясно...

В марте 1976 года к пятидесятилетию Вайды московский «Иллюзион» проводил грандиозную ретроспективу его фильмов. Режиссер был удивлен, что на старую картину (началась ретроспектива, естественно, с «Поколения») собралось так много народу. А люди у входа устроили ему овацию, а потом, когда Вайда вошел в здание, прильнули к окнам. Они, зрители, принимали про алмаз.

Листки календаря

1956 год
14—25 февраля. XX съезд КПСС.
23 февраля. В московском кинотеатре «Ударник» состоялась премьера французского фильма «Если парни всего мира» (реж. Кристиан-Жак). В тот же день премьера этого фильма состоялась в Париже, Нью-Йорке, Берлине, Риме, Осло.
23 апреля—10 мая. В Канне проходил IX Международный кинофестиваль. Премии получили советские фильмы «Отелло», «Лурджа Магданы», «Товарищ уходит в море».
25 ноября. Умер режиссер А. Довженко.

Об итогах кинематографического года:

«Из 80 картин, вышедших на экран, пожалуй, более половины вообще не представляют собой интереса как произведения искусства... Такие фильмы, как «Над Черемошем», «Волшебная свирель», «Главный проспект», «Пути и судьбы», «Встреча», «Любимая песня», «Посеяли девушки лен», «Шарф любимой» и другие, к сожалению, составляют большинство в 1956 году».

(Л. Погожева)

1957 год
2—7 мая. В Канне проходил X Международный кинофестиваль. Премии получил советский фильм «Сорок первый».
28—29 июня. В Москве состоялся I пленум оргбюро Союза работников кинематографии СССР.
30 июля—10 августа. В Москве, в кинотеатре «Ударник», проходил Международный кинофестиваль — в рамках VI Всемирного фестиваля молодежи и студентов. Участвовали 108 фильмов и 32 страны. Награды по разделу художественных фильмов: а) Золотые медали по группе фильмов, созданных известными мастерами киноискусства о жизни молодежи, получили «Мрак среди ночи» (Япония), «Крыша» (Италия), «Карусель» (Венгрия), «Высота» (СССР); б) Золотые медали по группе фильмов молодых режиссеров получили «Наш двор» (СССР), «Канал» (Польша), «Пропащие» (ЧССР), «Смерть, подкрававшаяся тайком» (Франция).

Об итогах кинематографического года:

«В фильмах 1957 года бросается в глаза... разнообразие творческих почерков и художественных интересов. Разве не свидетельствуют об этом такие, например, картины, как «Высота», «Летят журавли», «Дом, в котором я живу», «Дело было в Пенькове», «Искатели?»»

(К. Парамонова)

1958 год
2—18 мая. В Канне состоялся XI Международный кинофестиваль. «Золотая пальмовая ветвь» присуждена фильму «Летят журавли» и специальный диплом за исполнение главной роли вручен актрисе Т. Самойловой. Мастерство оператора С. Урусевского отмечено первым призом Высшей технической комиссии Франции.
16 июня—4 июля. В Москве проходил I Всесоюзный фестиваль советских фильмов, выпущенных 27 киностудиями страны в 1957 году. Премия первой степени присуждена художественному фильму «Тихий Дон».
20 августа—3 сентября. В Ташкенте проходил I Международный кинофестиваль стран Азии и Африки (участвовали 22 страны).

Об итогах кинематографического года:

«1958 год не был и не мог быть для кино обычным, как не был он таким для всей нашей жизни. ... Фильмы «Поэма о море» А. Довженко, «Коммунист» режиссера Ю. Райзмана и сценариста Е. Габриловича, «Рассказы о Ленине» в постановке С. Юткевича по сценариям Е. Габриловича, М. Вольпина и Н. Эрдмана, «Тихий Дон» С. Герасимова, «Дорогой мой человек» режиссера И. Хейфца и писателя Ю. Германа, а также некоторые другие картины как раз и были теми произведениями, в которых глубоко и серьезно осмысливались жизненные явления и процессы».

(И. Кокорева, К. Парамонова)

1959 год
11—12 апреля. В Киеве проходил II Всесоюзный кинофестиваль. Особые почетные дипломы получили фильм «Поэма о море» и артист М. Штраух («Рассказы о Ленине»). Первые премии присуждены художественным фильмам «Коммунист» и «Андрейка».
3—17 августа. В Москве проходил I Международный кинофестиваль под девизом «За гуманизм киноискусства, за мир и дружбу между народами». В фестивале приняли участие около 700 делегатов, почетных гостей и представителей зарубежной прессы из 49 стран. В конкурсе участвовало 88 фильмов. Большой Золотой приз присужден фильму «Судьба человека» (реж. С. Бондарчук).

Хронику
«Листки календаря»
подготовил
И. АРКАДЬЕВ



НАДЕЖДЫ МА

● Стихия городского романса

«Летят журавли», «Баллада о солдате», «Коммунист». С этих картин начался процесс обновления, «очеловечивания» советского экрана. Теплота и сердечность проникали в кино и через душевные интонации городского романса, песни бардов.

1953 год. Умер Сталин. За несколько лет многое изменилось. XX съезд партии. Период начавшегося обновления.

Наступила пора демократически-элитарного Политехнического и гладиаторских Лужников. Пора пылкости и безоглядного, воспаленного энтузиазма.

Это было время, когда ставили высокие цели. Все и во всем. Физики, лирики. Диспуты, концерты. Барды. Славное, наверное, было время. Символом обновления стала Москва 57-го года. Раскованная, добрая, помолодевшая столица встречала фестиваль. Когда сейчас пересматриваешь эти давние (30 лет!) кадры хроники, то в их черно-белой безыскусности угадываешь атмосферу, предопределившую многие искания и открытия и в литературе, и в театре, и в кинематографе.

Возвращение гитары

В течение многих лет гитара упорно изгонялась из быта. На долгие годы предпочтительнее казались оркестры из труб и барабанов.

Но «оттепель» разморозила многие понимаемые как негативные явления нашей жизни. С ними ожила и гитара.

На экране пели:

Что так сердце, что так сердце растревожено,
Словно ветром тронуло струну.
О любви немало песен сложено,
Я спою тебе, спою еще одну...

Пели тепло и сердечно. Это поразило и заразило всех. Просто многое из того, что сегодня нам кажется пустяком, воспринималось тогда как малый глоток свободы. А впереди шел «надежды маленький оркестрик под управлением любви». Шел лучший отряд советских бардов. Они воскрешали веру в забытую справедливость, звали за собой. Их записали в дилетанты. А они и были любители. Но любители от слова «любить».

Они любили жизнь, поэзию, песню. И потому их сразу захватил кинематограф. Как самое демократичное из искусств, он нуждался в этой

простой, человеческой, сердечной поддержке. Хотя не все проходило так уж безоговорочно гладко. Вспомним, что на первом своем концерте в Доме кино Булат Окуджава был встречен словами «пошлость», «мещанство». Статья о Юлии Киме в «Комсомольской правде» называлась «Осторожно, пошлость!». Но процессы, начавшиеся в обществе, были необратимы. Очень многие заявили о себе в тот период: и писатели, и кинематографисты, и барды: А. Володин, В. Розов, Э. Радзинский, Ю. Трифонов, Г. Шпаликов, М. Хуциев, П. Тодоровский. Искусство получило инъекцию достоверности, правдивости. И оптимизма. Это был уже не показной, ложный оптимизм. Просто время было действительно веселое и оптимистичное.

«Сорок первый».
«Летят журавли».

С чего начался период обновления в кинематографе? С каких картин? Воскрешающих стихию городского романса, фольклора. Бесхитростных, простых... С картин, в которых заговорили вроде бы о простом, но на самом деле о важнейшем: о высокой цене всего, чем жив человек. Этот разговор не завершен и сегодня, а начался он с таких фильмов, как «Сорок первый», «Летят журавли».

В кино появились художники, которые захотели вернуть экрану обыкновенные человеческие чувства: доброту, улыбку, живые драмы, может быть, даже слезы. А главное — они любили рядового, «среднего» человека. Начался процесс «очеловечивания» советского экрана. На этом и строились художественные новшества второй половины 50-х годов.

Начался новый этап в развитии городской культуры, которая органично, даже кровно взаимодействовала с кинематографом с самого начала его развития. В новых условиях поэтика городского песенного фольклора, романса используется совсем не для привлечения зрителя в кинотеатры, ведь нельзя же упрекнуть создателей «Сорок первого» и «Летят журавли» —



Появились первые вещи Г. Бакланова, Ч. Айтматова, В. Дудинцева, А. Солженицына. По-новому стал писать А. Арбузов. А молодые Е. Евтушенко, А. Вознесенский, Б. Ахмадулина!..
Все кипело, бурлило, словно выплеснулась вдруг какая-то стихия, которой обязательно надо покорить мир. Да так оно и было. Она (стихия эта) долго сдерживалась (или ее сдерживали), собиралась с силами, созревала и — наконец-то!..

В 1957 году на одной из московских квартир в Лаврушинском переулке, в доме писателей, что напротив Третьяковки, впервые в кругу друзей выступил Булат Окуджава.

Это было начало бардовского движения.

Барды

Они все разные — Б. Окуджава, Ю. Ким, Ю. Визбор, В. Высоцкий, А. Галич, А. Городницкий, А. Якушева, Н. Матвеева. У каждого свои вкусы, пристрастия, свои темы и своя манера исполнения. Но было в них и нечто общее. Эти люди выполняли чрезвычайно важную миссию. Прекрасную. Благородную.

Они являли собой определенную реакцию на прошлое. Они призывали общество отказаться от того, что было в прошлом страшного, позорного, мучительного и что оставалось пока неизжитым. Они являли собой подъем гражданской активности, который давался нелегко, а порой мучительно, болезненно. Но общество этот подъем одолевало. Барды подкупали своей честностью, искренностью ощущений, открытостью

ЛЕНЬКИЙ ОРКЕСТРИК

• КИНО ПРИСЛУШИВАЕТСЯ К БАРДАМ



Г. Чухрая и М. Калатозова в ориентации на невзыскательный вкус зрителя. Здесь нет привычного для зрителя манка. А картины тем не менее имели повальный успех. Зритель невольно, непроизвольно реагирует на эту скрытую романсовую энергию. Она присутствует и в содержании, и, самое главное, в пластике, стилистике, структуре самих картин — оператором обеих картин был С. Урусевский.

Веселые лучи солнца, брызги соленых волн, песчаные отмели. И вокруг море. Вспышки голубых и огненных бликов, заполняющих весь экран. Зачарованная Марютка (И. Извицкая) слушает рассказы Говорухи-Отрока (О. Стриженов). Человека удивительного, незаурядного, смелого, сильного, умного. Обаятельного.

Или другой эпизод — из другой картины: Вероника (Т. Самойлова) вся в белом. Газовая фата чуть колыхнется на ветру. Марк (А. Шворин) в черном. Играет на рояле. Подхватывает свою возлюбленную на руки. Несет. Несет в преисподнюю...

А кружащиеся березы в фильме «Летят журавли»... Словом, романсовая стихия проникает в пластику, образный язык кинематографа...

Фильмы эти вышли на экран во второй половине пятидесятых годов. И это были не единственные свидетельства начавшихся перемен...

В Ленинграде в Александринке уже поставил «Оптимистическую трагедию» Г. Товстоногов.

В Москве в полный голос зазвучал «Современник».

взглядов, острым чувством гражданской ответственности, человечностью и терпимостью.

Барды явили собой как бы собирательный образ Поэта — властителя умов, умонастроений, мироощущений. Они не были признаны официально. Многие относились к ним настороженно, терпели их скрепя сердце. Разрешали, но постоянно косились.

Наступило время (наступило очень быстро), когда бардовская стихия вышла за рамки определенной, конкретной художественной сферы, какой-то одной эстетической области. Стихия эта стала влиять и на поэзию, и на музыку, и на театр.

Появились новые, очень крупные режиссеры, которым были близки, понятны, притягательны бардовское мировосприятие, мироощущение жизни, настоящей и прошлой, — М. Хуциев, П. Тодоровский, Л. Шепитько, ранние Э. Климов, А. Митта, А. Алов и В. Наумов.

Кинематограф использовал бардов по-разному: как авторов сценария, как актеров и исполнителей своих песен в кадре...

Барды — это такое же открытие для кинематографа, как монтаж аттракционов или изобретение ракурсов.

А. НИТОЧКИНА

из старого альбома

Кумир молодежи — Сергей Гурзо.
Смелые люди — так можно назвать всех его героев

- Юрий ВИЗБОР
- Владимир ВЫСОЦКИЙ
- Юлий КИМ
- Булат ОКУДЖАВА



Для зрителей 50-х годов кино не было лишь развлечением. Оно представляло собой особый мир со своими маршрутами, привычками, ритуалами. И мне кажется, есть смысл вспомнить, какими мы были зрителями. И просто: какими мы были.

Этот коллективный монолог родился из воспоминаний московских кинозрителей. Говорили они эмоционально, хором, так что, читая, не ищите, кому конкретно принадлежит то или иное высказывание. Среди них — зав. лабораторией МАДИ А. Когенман, инженеры В. Лапавок, В. Лункин, А. Немчинов, И. Россинский, пенсионер Л. Любинская, доктор химических наук Ю. Шумяцкий.

ВСТРЕТИМСЯ У КИНО...

— Кинотеатров в ту пору было много — маленьких, непрезентабельных, но каждый из них имел свое лицо. И у каждой улицы, каждого двора была своя «кинозона». Мы считали «Уран» или «Форум» продолжением двора. Все вместе — дом, двор, школа, кинотеатр — это, наверно, и составляло ту малую родину, о которой так часто говорят сегодня.

— А какие были названия у кинотеатров! Они притягивали сами именами своими — таинственными, даже сказочными — «Арс», «Коллизей», «Орион», «Метрополь»...

— Сам поход в кино уже был ритуалом. Одевались тщательно, едва ли не так же, как сейчас — в театр. Билеты достать было трудно: без очереди дело не обходилось. На французскую Неделю стояли даже ночами.

— Самым большим мальчишеским везением и ловкостью считалось умение «протыриться» без билета. Для этого надо было караулить у выхода из кинотеатра, пока закончится сеанс. В «Форуме» туалеты расположены рядом с выходом, и мы наудачу сигали мимо выходивших зрителей.

— Ну, а когда я знакомился с девушкой, то, конечно, приглашал ее в кино. Только в кино! Сводил в кино — значит, ухаживаешь!

ЭЙ! ВПЕРЕДИ! СНИМИТЕ ШЛЯПУ!..

С конца 50-х начали строить кинотеатры-гиганты, и с их появлением закончилась целая эпоха в истории кинематографа, время, когда кино объединяло людей. Теперь, собрав под крышей

ТАКИМИ МЫ БЫЛИ

грандиозных кинодворцов тысячи зрителей, оно все больше разъединяло их. А тогда — представим: до начала сеанса еще двадцать минут, мы в фойе старого кинотеатра...

— В фойе играли оркестры. Послушать, например, джаз Лаци Олаха в «Уран» съезжалась вся Москва. Блистательная Ружена Сикора пела в «Художественном».

— А мне всегда немного жаль было немолодых певиц в длинных красивых платьях с чернобуркой, певших посреди людской толпы, на крошечном подиуме.

— В фойе «Ударника» перед началом сеанса были танцы. И летом, и даже зимой. Зимой танцевали в пальто.

— Чего только не встретишь в обшарпанных закоулках крошечной «киношки». Сейчас в фойе новых типовых кинотеатров появились игровые автоматы, но привлекают они все больше подростков, а ушедшие в прошлое развлечения притягивали всех.

— Конечно, скажете, в воспоминаниях всегда так: и деревья были выше, и небо ярче. Но, честное слово, свистели мы, когда у механика рвалась пленка, громче и яростнее, чем нынешние зрители...

СКАЗКА — ЛОЖЬ

Кинематографисты 80-х, возможно, завидуют своим коллегам, работавшим три-четыре десятилетия назад. Любое кинопроизведение тогда казалось зрителям если не шедевром, то уж, во всяком случае, безоговорочной удачей. Не знаю, стоит ли этому завидовать. Во-первых, потому что слишком мало радостей было тогда у людей, слишком скуден выбор развлечений. Во-вторых, потому что непритязательный вкус требует непритязательных зрелищ. Большая часть фильмов, которыми восхищались, отнюдь не были шедеврами.

— Когда во второй половине пятидесятых появились по-настоящему хорошие фильмы, они «испортили» нам вкус. Нам разонравилось то, что нравилось прежде.

— А поначалу восторженно принимали все. Даже парадные ленты типа «Падения Берлина». Наверное, мы очень любили сказки.

— Сейчас много спорят по поводу «Кубанских казаков». Тогда никаких споров не было. Зрители встретили фильм восторженно. Меня, например, абсолютно не волновало, еда или муляжи были на экране, как, впрочем, и то, что подавляющее большинство моих современников не то что не ело —



Т. Самойлова в фильме «Летят журавли»

никогда не видело этих лакомств. На экране жили счастливые люди, и это было главное. А один одноклассник, выслушав мои восторги, сказал: «Ну и дурак же ты! В стране голод, жрать нечего!»...

— Жизнь была пронизана мелодиями песенок Лолиты Торрес и Раджа Капура. Мы влюблялись в Жерара Филипа, стремились прорваться на стадион «Динамо», где наш кумир выходил в длинном плаще на зеленое поле и делал первый удар по мячу в футбольном матче СССР — Франция.

— Не раз я встречал на «Динамо» неизменную троицу: киноартистов П. Алейникова, М. Пуговкина и артиста эстрады А. Белова. Актёров звали тогда часто по именам их персонажей. Так, Алейников был для нас Ваней Курским. Болельщики на трибуне порой терялись, следить ли им за игрой или слушать громкие и ужасно смешные обмены репликами, где солировал Ваня Курский.

— Когда после смерти Сталина стала меняться атмосфера в стране, поменялись постепенно и наши кинокусы. Вспоминаю, с каким восторгом встретили скромный по нынешним временам фильм «Дело Румянцева».

— Фильмы второй половины пятидесятых — «Сорок первый», «Летят журавли» — наполняли ощущение свежести. Увидев их, мы поняли, что кино — искусство, способное подниматься до самых высоких вершин. После кадра в «Балладе о солдате», где танк преследует Алешу Скворцова, мы уже не могли больше прежними глазами смотреть кино.

«МЫ ТОЖЕ ЧУВСТВОВАЛИ СЕБЯ НЕМНОЖЕЧКО АРТИСТАМИ»

Рассказывает заслуженный мастер спорта, в прошлом хоккеист сборной страны и московского «Спартака», ныне спортивный комментатор Евгений МАЙОРОВ.

— В юности для меня вехой стал фильм «Аттестат зрелости» — дебют в кино Василия Ланового. Шел 1954 год, это был фильм о моих сверстниках, о проблемах, которые волновали каждого, бурно обсуждались.

Нас, спартаковцев, часто приглашали в те годы на просмотры на «Мосфильм», студию имени М. Горького. Много, конечно, стерлось в памяти, но главное, думаю, осталось. Осталась музыка. Сколько тогда было музыкальных картин, какие там были песни! Может быть, здесь кроется секрет успеха «Кубанских казаков», других фильмов? Музыка входила в жизнь органично, легко, и народ тут же подхватывал любимые мелодии Дунаевского, Блантера, Хренникова.

Знал в ту пору многих актеров. Они часто занимали места на трибунах. Так, завсегда там футбола и хоккея был Михаил Яншин. Мы подружились с Вячеславом Тихоновым, не пропускавшим ни одной московской игры «Спартака». Видимо, в драматургии спортивного зрелища они находили что-то близкое и важное. А мы тоже чувствовали себя немножечко артистами, тем более, что к рубежу пятидесятых и шестидесятых хоккей стал популярен едва ли не так же, как кино.

Александр КОЛБОВСКИЙ



О. Стриженов и И. Извицкая в фильме «Сорок первый»

ОТ УЛИЦЫ ДАНТЕ ДО ПОКРОВСКИХ ВОРОТ

Костя, герой фильма «Покровские ворота», воссоздавшего образ Москвы тех давних лет, говорит: «Поверьте историк — осчастливить против желания нельзя».

Чем только не пытались «осчастливить» нас с тех пор! В том числе и скучными парадно-помпезными кинозрелищами, несмешными комедиями, насилием над историей и над истиной.

Создатель «Покровских ворот» — режиссер и актер Михаил Козаков все эти годы честно делал свое дело. Именно он первым прочел со сцены ахматовский «Реквием», читал Пастернака и Мандельштама, ставил отнюдь не благостные фильмы, которые рассказывали о сегодняшних тревогах и о дорогих самому М. Козакову пятидесятих, — именно тогда не вошел, а ворвался он в кинематограф, сыграв Шарля Тибо в фильме М. Ромма «Убийство на улице Данте».

Слово Михаилу КОЗАКОВУ.

— Пожалуй, первое потрясение кинематографом для меня произошло еще до войны. Речь идет о фильме «Большой вальс». Мне тогда было 6 лет. На фильм с нами — детьми — ходила и мама, уже вышедшая из тюрьмы после первого ареста. «Слушай, а он похож на Штрауса», — и вот уже старшие братья нарисовали мне усы и, смочив черные волосы, разделили их на пробор. Это была первая в жизни роль.

Знаете, какая картина была у меня в конце сороковых самой любимой? Александровский «Цирк». Я любил фильм, где пели «Я другой такой страны не знаю,

где так вольно дышит человек...». Пели одно, а творилось вокруг иное. Но так уж было заведено тогда показывать не как есть, а как должно быть. Сознание людей было деформировано. Мне и в голову не приходило сопоставлять песенный текст Лебедева-Кумача с тем фактом, что в 1937-м маму арестовали, а потом, после войны, она снова угодила в тюрьму. Так сказать, мухи отдельно, суп отдельно!

Думаю, что, несмотря на свойственную возрасту наивность, интуиция подсказывала мне верные вещи. Вспоминаю, как смотрел фильм М. Чиатурели «Клятва». По сути, он о том, что Сталин — прямой продолжатель дела Ленина. О фильме тогда много говорили, и я захотел его посмотреть. Сел на электричку (мы с отцом жили в писательском доме творчества в Комарове) и отправился в Ленинград. Вернулся к обеду. В общей столовой, где собрались к обеденному часу братья-писатели, кто-то спросил о впечатлениях. «Ужасно не понравилось, — громко, чуть ли не на весь зал сказал я. — Фальшивая какая-то». До сих пор помню, как побелел отец: «Помалкивай о том, в чем не смыслишь!»

Настоящая революция в моем восприятии кино произошла, когда впервые увидел «У стен Малапаги». Полюбил эту картину сразу и навсегда. Слово в другое измерение попал после всего, что смотрел в ту пору. Недавно я снова пересмотрел «У стен Малапаги». Шел как на свидание с первой любовью, втайне опасаясь: а вдруг кто-то из нас двоих чересчур изменился. Но какое счастье: она понравилась мне так же, как и в первый раз!

Ну, а потом к нам с Запада хлынул поток великих картин. Во-первых, фильмы итальянского неореализма. Во-вторых, французское кино с Жераром Филипом, Ивом Монтаном, Симоной Синьоре.

Но все это были «цветочки». «Ягодки» начались, когда к нам пришел кинематограф Феллини. К тому времени относится и выпуск замечательной советской картины «Летят журавли». Убежден, что она появилась именно благодаря огромному влиянию итальянского кино. Но тут начинается другая история, ибо я к этому времени из разряда «просто зрителей» перешел в разряд актеров. Снялся в «Убийстве на улице Данте», а в «Летят журавли» пробовался на роль Марка.

Как тогда относились к «кинозвездам»? Я сейчас знаком со множеством актеров, среди которых есть и известные, и даже великие. Сильным впечатлением в свое время было шапочное знакомство с Марчелло Мастоияни. Так случилось, что мы стали друзьями с Роберто Де Ниро, он часто бывал у меня дома, находясь в Москве. Все это лестные, порой оглушающие знакомства. Но ни одно из них не сравнится по степени потрясения с впечатлениями от встречи где-то на рубеже сороковых и пятидесятих с Сергеем Гурзо!

Я вырос в замечательном доме. Кто только не бывал в нашей ленинградской квартире! Я видел здесь Качалова, у нас бывала Ахматова, «дядя Боря» Эйхенбаум, «дядя Миша» Зоценко, «дядя Женя» Шварц! Но все это было совершенно несравнимо с огромным впечатлением от знакомства с Гурзо.

Я тогда учился в девятом классе, и один приятель как-то спросил: «А тебе нравится артист Гурзо?» Нравится? Да разве это слово тут подходило?

«Хочешь познакомлю?» — спросил мой приятель. — «Да ладно врать-то!» — «Пойдем в «Октябрьскую» гостиницу».

И мы отправились в гостиницу. В номере, который был одновременно и съемочной площадкой, за столом в расстегнутой рубашке сидел Гурзо и пил, кажется, не кефир. На груди вытатуирован огромный орел. Его партнерша, очень молоденькая актриса, сидела за столом и смотрела на него так же восторженно, как и я.

Я смотрел и думал: «Ребята в школе никогда не поверят, что я видел живого Гурзо». Сейчас так же не верят, что я видел и знал Зоценко, Ахматову, Чуковского, Пастернака.

Конечно, Сергей Гурзо был замечательным актером. Алейников, Гурзо, Баталов были словно противопоставлены официозному кинематографу и в лучших своих ролях выпадали из него.

Свое отношение к времени моей юности я постарался высказать в «Покровских воротах». Этот фильм был ностальгией по эпохе пятидесятих, «эпохе позднего реабилитанса». Сегодняшняя перестройка корнями своими уходит в те годы.

Если рассматривать перестройку как процесс безусловно революционный, убежден: то, что происходит сейчас, есть лишь продолжение начатого в 1956 году. Другое дело, что продолжение на новом витке шире, глубже и, надеюсь, на более долгий срок.

Мир кино всегда был, есть и будет частицей мира людей. Крошечная капелька под микроскопом, в окуляр которого мы только что заглянули, — она из океана жизни вроде бы уже далекой, но пережитой, и потому незабываемой.

СОВЕТСКИЙ
Экран

№ 18

сентябрь 1988

КРИТИКО-ПУБЛИЦИСТИЧЕСКИЙ
ИЛЛУСТРИРОВАННЫЙ ЖУРНАЛ
ОРГАН ГОСУДАРСТВЕННОГО
КОМИТЕТА СССР
ПО КИНЕМАТОГРАФИИ
И СОЮЗА
КИНЕМАТОГРАФИСТОВ СССР
ОСНОВАН В 1925 ГОДУ
ВЫХОДИТ ДВА РАЗА В МЕСЯЦ

МОСКВА.
ИЗДАТЕЛЬСТВО
ЦК КПСС «ПРАВДА»

Главный редактор
Ю. С. РЫБАКОВ

Редакционная коллегия:
Ф. И. АНДРЕЕВ
(заместитель главного редактора),
А. В. БАТАЛОВ,
Е. В. БАУМАН,
Ю. А. БОГОМОЛОВ,
Б. В. ГОЛОВНЯ,
В. А. ГОЛОВАНОВ, В. П. ДЕМИН,
М. Ф. ЛЕВИТИН
(ответственный секретарь),
А. А. МИНДАДЗЕ,
Т. О. ОКЕЕВ, Е. Н. ПТИЧКИН,
Г. И. РЕРБЕРГ,
С. И. РОСТОЦКИЙ,
Э. А. РЯЗАНОВ, А. К. СИМОНОВ,
А. Е. СУЗДАЛЕВ,
О. С. ТЕСЛЕР
(главный художник),
Л. А. ФИЛАТОВ, С. И. ФРЕЙЛИХ,
К. Г. ШАХНАЗАРОВ

Художественный редактор
Л. Н. Гудкова
Оформление С. С. Давыдова



ПИШИТЕ ПО АДРЕСУ:
125319, Москва, А-319,
ул. Часовая, 5-б.
Телефон редакции: 152-88-21.
Фото, адреса актеров, ноты
и тексты песен редакция
не высылает.
Рукописи, рисунки и фотоснимки
не возвращаются
и не рецензируются.
№ 18 (762) — 1988 г.
Сдано в набор 29.07.88.
Подписано к печати 09.08.88.
А 07717.
Формат 70×108½.
Глубокая печать.
Усл. печ. л. 4,20.
Уч.-изд. л. 6,50.
Усл. кр.-отт. 14,70.
Тираж 1 700 000 экз.
Заказ № 2872.
Ордена Ленина и ордена
Октябрьской Революции
типография имени В. И. Ленина
издательства ЦК КПСС «Правда».
125865, ГСП, Москва, А-137,
ул. «Правды», 24.

© Издательство «Правда»,
«Советский экран», 1988 г.

В номере использованы
снимки первых фотокорреспондентов «СЭ» Б. Виленкина, Г. Тер-Ованесова и В. Уварова, фото из архивов «СЭ», музея «Мосфильма», Студии имени М. Горького, Театра имени К. С. Станиславского, кинотеатра «Иллюзион», а также из личных собраний Н. Коростылевой, И. Христовой, П. Черняева, В. Широной. Многие фотоматериалы публикуются впервые.

На обложке —
Евгений УРБАНСКИЙ
с актрисами
Алисей ДЕЛЬ ЛАГО
(Мексика)
и Ниной ДРОБЫШЕВОЙ
(СССР)



Вот она — Алла ЛАРИОНОВА, признанная красавица, имевшая шумный успех в фильме «Анна на шее»



С Олегом СТРИЖЕНОВЫМ ворвалась на экран романтическая стихия: «Овод», «Мексиканец», «Сорок первый»



Владимир ДРУЖНИКОВ. Какие глаза!

из старого
альбома